OCTAVIAN LAZĂR COSMA

HRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

CRONICUL MUZICII ROMÂNEȘTI

1898 — 1920

CREAȚIA MUZICALĂ (II)
SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ
Volumul VIII

EDITURA MUZICALĂ
București, 1988

Scanned with OKEN Scanner

CREAŢIA SIMFONICĂ

PRELIMINARII

Domeniului simfonic i-a revenit misiunea consacrării gîndirii muzicale românești în universalitate, căci potențialul orchestral și forța persuasiunii tematismului depășește, prin anvergură, cadrele celorlalte genuri. În plus, derularea evenimentelor a făcut ca prin creațiile simfonice datorate lui George Enescu, școala noastră muzicală să fie acreditată în centre de cultură europeană și, astfel, să capete certificat de atestare, întrînd, după acumularea operată de către precursori, în concertul națiunilor. Curînd după acest moment, se creează condiții mai favorabile decît în etapa anterioară pentru escaladarea, într-un front mai larg, a formelor orchestrale. Noile generații de compozitori, beneficiind de superioară măiestrie, au manifestat un interes constant pentru paleta sonoră oferită de ansamblul tuturor instrumentelor, fiind interesați să propulseze vectorii tradiției, prin asimilarea creatoare a sugestiilor contemporane și, mai ales, decișI să confere partiturilor o substanță, o fizionomie sonoră adecvată spiritualității pe care o reprezentau. Astfel, se poate afirma că în această etapă se dă răspuns pozitiv întrebării neliniștitoare a lui Octavian Goga . . . „cînd va veni oare vremea, ca să putem da și noi un concert, ale cărui puncte să fie fără deosebire românești, după proveniența lor?“*.

Compozitorii făuresc un repertoriu bogat, în toate genurile, un repertoriu apt a oferi programe alcătuite, dacă e cazul, numai din creații semnate de autori români.

În partea introductivă a volumului anterior au fost înfățișate datele esențiale ale problematicii simfonismului românesc de la cumpăna veacu-

---

* Goga, Octavian. *Concertul reuniunii române de muzică.* În: *Telegraful român*, Sibiu, nr. 29, 15/28 martie 1905, p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

rilor și, cu toate că s-ar mai putea aprofunda unele aspecte, nu vom insista, deoarece esența fenomenului va fi surprinsă în dinamica portretizării compozitorilor, autori de piese simfonice și, desigur, a analizării partiturilor.

Deși perioada are un sens tranzitoriu între generația precursorilor și cea a compozitorilor cu fecundă activitate în zona interbelică, nu trebuie scăpat din vedere că, în fond, e epoca afirmării lui Enescu, compozitor care va da la iveală, acum, cele mai multe creații simfonice, că este epoca în care compun A. Castaldi și discipolii săi, I. N. Otescu și A. Alessandrescu, care nu vor mai cultiva după 1920 speciile simfonice sau nu vor mai compune deloc. E, de asemenea, faza debutului mai multor personalități ale simfonismului românesc, ceea ce validează însemnătatea momentului.

Se conturează factorii stimulatori ai creației simfonice: modelul Enescu, înființarea *Premiului național de compoziție George Enescu.* Evident, factorii aceștia sînt oarecum obiectivi, din afară; ei nu țin de cadrul activității lor, totuși, apar esențiali. Totodată se pot repera și alții de natură intim-profesională, deduși din paramétrii fenomenului componistic european, din tendințele stilistice tradiționale și, mai ales, înnoitoare, din cerințele articulării unei creații de altitudine, grefată, pe elementele determinante ale etosului național, deduși mai presus de orișice, din creația muzicală populară.

Aparent, etapa nu părea favorabilă afirmării genurilor simfonice, îndeosebi marilor forme, deoarece disoluția survenită după culmea atinsă de stilul wagnerian conduce la o neîncredere în valabilitatea vreunui demers care, realmente, poate să însemne un cîștig în sfera evoluției. Cu toate acestea, tendințele disjunctive nu aveau șanse prea mari să abată din drum pe compozitorii români, atît de constructivi în obiectivul lor major: înzestrarea culturii muzicale naționale cu acele creații de referință care să o definească și să-i confere prestigiu. E drept, existau numeroase neclarități în privința soluțiilor, căilor de acces și înaintare; ademenirile marilor curente erau puternice și tentațiile, asijderea, reprezentînd adevărate pericole pentru identitatea caracterelor slabe. Și, să nu fugim de adevăr, și în muzica românească, ca dealtfel pretutindeni, au existat compozitori care au admirat atît de mult modelele străine, încît n-au avut tăria de a se debarasa de ele, mimînd atît de puternic, încît autonomia personalității lor e pusă sub semnul întrebării. Pe de altă parte, asupra multor compozitori contactul cu tendințele moderne era vital, transformîndu-se în imbolduri la autoperfecționare, la autodepășire. Marii compozitori simt nevoia unor permanente infuzii cu sugestii și procedee noi, numai astfel creația lor putea fi sincronă timpului în care compuneau.

Tabloul creației simfonice din perioada 1898—1920 este, incontestabil, bogat, deși ezitările abundau în prefigurarea stilurilor și, mai ales, în conturarea specificității naționale. Însuși faptul că unele partituri nu au tangențe cu matricea muzicii populare, iar altele o au, e vorba de creația acelorași compozitori, deja poate spune foarte mult în direcția orientării stilistice. Acum este faza în care direcțiile teoretizate mai

tîrziu drept folclorice și universaliste se definesc foarte răspicat, deși premodelele se găsesc și în creația autorilor anteriori. Orișicum, chiar dacă tendințele manifestate nu sînt totdeauna convergente, aspectul general al creației simfonice e bogat, marcînd, fără nici o îndoială, o fază superioară, comparativ cu precedenta, oferind un spectru generos, care, deși nu excelează ca număr de titluri, totuși etalează o înflorire ce pledează pentru forța propensiunii tinerei muzici românești.

Sintetizarea, în prezentarea creației simfonice a acestor ani, pune o serie de probleme atît de complexe încît lasă impresia imposibilității găsirii unei soluții ideale. Prima opțiune este cea a genurilor ce au avantajul să ofere perspectiva înaintării într-un front larg, în care dominantele sînt miniaturile, uvertura, rapsodia, poemul simfonic, concertul și simfonia. Dezavantajul este că nu toate genurile pot fi determinate cu precizie, bunăoară, *Poema română* de George Enescu are atributele unei poeme programatice, dar și ale unei rapsodii.

Dezavantajul cel mai mare izvorăște din parcelarea creației unui anumit autor, neoferind decît în parte perspectiva întregului său aport. Ca atare, rămîne opțiunea cealaltă, analiza monografică, pe compozitori, iarăși deficitară, nepermițînd jalonarea după criteriul evoluției genurilor. Cînd ambele modalități sînt operative, alegerea devine facultativă și relativă. Apoi, unele determinări comportă discuții, bunăoară Alfred Alessandrescu consideră *Didona* drept „uvertură", ori, prin asimilare, este vorba, mai curînd, de un poem simfonic. Evoluția genurilor simfonice la Enescu, Castaldi, Otescu, Alessandrescu este atît de unitară încît disocierea devine forțată.

În consecință, cu riscul de a nu fi consecvenți față de alte genuri deja tratate, vom recurge la o sistematizare, deci la o prezentare în care vom îmbina criteriul monografic cu cel al genurilor. Ne explicăm. Cînd e vorba de autori cu o bogată contribuție la afirmarea simfonismului autohton, vom prezenta creația lor în întregime. Cînd e vorba de partituri răzlețe, vor fi grupate pe genuri. Ca atare, mai întîi vor fi înfățișați conform apariției istorice, compozitorii proeminenți, după care va urma dialectica evolutivă a genurilor, prin reprezentanții lor. Dar oricum ar fi stratificate contribuțiile în demersul nostru, istoric și analitic, un lucru este sigur, muzica simfonică s-a dezvoltat într-o curioasă interferare a genurilor și individualităților creatoare, animată de idealul afirmării muzicale românești.

GEORGE ENESCU. CREAȚIA SIMFONICĂ

POEMA ROMÂNĂ, OP. 1

„În d-l Enescu noi vedem geniul muzical român, care va turna în forme clasice fondul cîntării românești, pe care Românul a plăsmuit-o pe munți și pe cîmpii" — prevestea Duiliu Zamfirescu după audierea

Poemei Române. Într-adevăr, George Enescu a impulsionat gîndirea noastră muzicală, imprimîndu-i consistență, forță artistică și culoare specifică, proiectînd prin sunetele primului său număr de opus, o personalitate de primă mărime, conferind culturii muzicale românești dimensiunea națională, universală și a modernității. Evident, numai un muzician de geniu putea concepe în așa fel o partitură, încît să satisfacă dintr-o dată multiple exigențe, răspunzînd, totodată, și imperativelor vremii sale.

Poema Română nu apare brusc, fiind pregătită printr-o serie de compoziții anterioare, nu numai simfonice, dar cu prioritate de către acestea, adolescentul își făurea meșteșugul, pășind pe urmele idolilor săi, în frunte cu J. Brahms. Ce altceva dacă nu schele ale tiparelor clasico-romantice se întrevăd în mai multe *Uverturi*, scrise de la 10—11 ani, dintre care cele mai semețe par a fi: *Uvertura tragică*, Paris, 20 noiembrie 1895 și *Uvertura triumfală*, Paris, 23 iunie 1896; piesa simfonică: *Andantino*, dintr-o *Suită de orchestră*, Paris, 16 ianuarie 1896; *Concert pentru vioară și orchestră*, Paris, 26 iunie 1896 și, desigur, simfonii de școală, astfel: *Simfonia în re minor*, Paris, 3 mai 1895, *Simfonia în fa minor*, 29 iunie 1895 — martie 1896, *Simfonia în Fa major*, Paris, 1896 și *Simfonia în Mi bemol major*, 1897—1898.

Dacă aceste creații de tinerețe, unele cu reale calități, extrem de interesante pentru urmărirea conturării stilului, dau măsura ascendentului pe care-l reprezenta filonul universal, *Suita română* pentru orchestră, care-l preocupă din decembrie 1896, reiterată o lună mai tîrziu, ianuarie 1897, poate fi considerată drept momentul care indică adăugarea în preocupările sale formative a indicatorului folcloric românesc, dovadă fiind acele citate pe care se axa tematismul. Din păcate, *Suita Română* nu a fost terminată, unele teme așternute pe portativele acestei partituri fiind transferate în *Poema Română*, care este tot o suită, e drept, mai complexă și poate fi considerată rezultatul căutărilor investite la început în proiectata *Suita Română*, care a căpătat o nouă concepție și realizare sonoră. Cum arătam în volumul IV al *Hronicului*... această *Suita Română* e revelatoare pentru felul cum un foarte tînăr muzician, aflat la studii la mii de kilometri depărtare, a știut recepta principiile conaționalilor compozitori precursori, ridicîndu-le la nebănuite înălțimi.

În vara anului 1897, după accidentarea mîinii stîngi, nemaiputînd cînta la vioară o perioadă, G. Enescu a reactualizat proiectul schițat în *Suita Română*, anume acela de a descrie prin intermediul sunetelor imaginile copilăriei, ale plaiurilor natale. În procesul elaborării, lucrurile s-au clarificat, devenind ceea ce cunoaștem drept *Poema Română*, care i-a apărut autorului o creație reprezentativă, determinîndu-l să-i acorde numărul *1* în lista sa de opus-uri.

Enescu investise în această partitură multă „dragoste și naivitate", cum avea el însuși să mărturisească...[1] „Pornită din inimă",

[1] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu*. Traducere de Romeo Drăghici și Nicolae Bilciurescu. București, Edit. Muzicală, 1982, p. 49.

Poema Română „era o foarte îndepărtată evocare ce reînvia imagini simple din țara mea natală . . .“

Dar, o partitură încheiată, avea nevoie de audiție publică și în această privință G. Enescu, care deja se bucura de o bună reputație în cercurile muzicale pariziene, se adresează profesorului său A. Gédalge și apoi, în două rînduri, lui C. Saint-Saëns pentru a le afla părerea asupra partiturii. Cuvintele lapidare ale acestuia: „Ei bine, iată, dumneata știi ce faci“[2], i-au întărit convingerea că se afla pe drumul cel bun. De asemenea, are șansa să beneficieze de influența Elenei Bibescu, ea însăși o bună pianistă, care, la o serată în saloanele sale, recomandă lui Edmond Colonne pe tînărul muzician român, drept autorul *Poemei Române* și ceea ce se urmărise, se obține: reputatul dirijor al orchestrei care-i purta numele, promite înscrierea în program . . . Și astfel, la 6 februarie 1898 la Paris, în cadrul concertului *Orchestrei Colonne*, George Enescu este consacrat, succesul de public este neobișnuit, aplauze, chemări la rampă. E drept, și colonia românilor a contribuit la cadrul sărbătoresc al evenimentului, fapt consemnat de unii cronicari, dar nu numai, dovadă fiind numeroasele materiale publicate în presă (peste patruzeci), care subliniază valoarea artistică o *Poemei Române* și talentul neobișnuit al tînărului creator! A fost momentul recunoașterii într-un mare centru european a școlii muzicale moderne românești!![3]

Superlativele la adresa muzicianului abundă. În suplimentul ziarului „Le Figaro“ (12 februarie 1898) se publică pînă și un fragment din *Poema Română*. Sînt și unele remarci critice, dar în contextul general par neesențiale.

După trei săptămîni, și Bucureștiul îl consacră pe George Enescu în calitate de compozitor și dirijor, la 1 martie 1898, primirea fiind fără precedent, ziarele și revistele române marcînd cum se cuvine evenimentul. George Enescu devenind o personalitate de seamă a artei naționale! Am subliniat semnificația momentului, în deschiderea volumului care privea epoca 1898—1920, ceea ce ne interesează acum este detectarea analitică a *Poemei Române*, pentru a-i sesiza atributele. Din păcate, în amplele lucrări muzicologice, această creație de căpătîi nu s-a bucurat de atenția cuvenită, cele mai pertinente pagini despre ea fiind tot cele de la prima audiție. Mai recent, ceea ce trebuie semnalat, este studiul lui Mircea Chiriac care o prezintă cu seriozitate, insistînd asupra tematicii.[4]

Fără să fie cea mai strălucitoare partitură din constelația creației lui G. Enescu, *Poema Română* este, fără îndoială, cea mai edificatoare piesă, care definește admirabil stilul său juvenil, în pofida mai multor posibile interferențe, sesizate în cronicile de epocă, asupra cărora vom reveni.

---

[2] *Op. cit.*, p. 50.

[3] A se citi ecouri din presă în: Drăghici, Romeo. *George Enescu*, Bacău, Muzeul de istorie, 1973, p. 220—

[4] Chiriac, Mircea. *Poema Română de George Enescu*. În: *Muzica*, București, XVIII, 5, mai 1967, p. 12—17.

Scanned with OKEN Scanner

Ce trebuie înțeles din ideea definirii stilului? Multe, între care faptul că *Poema Română* apare drept embrionul stilului pe care l-a făurit, continuat și dezvoltat de G. Enescu, cu o uimitoare consecvență deși, concomitent, l-a regenerat, îmbogățit, cu fiecare nouă pagină ce se adăuga. Într-un fel, *Poema Română* e manifestul crezului și stilului enescian! Este, cu alte cuvinte, cea mai elocventă, nobilă și frustă declarație programatică a esteticii muzicianului român! Aici se găsesc atributele esențiale ale poeticii artei enesciene, ceea ce explică de ce această creație a devenit opus 1!

Sînt aspecte de geniu în această partitură, dar și aspecte ce trădează tinerețea compozitorului. Primei categorii îi aparține plasticitatea expresiei, pregnanța temelor, coloritul viu al imagisticii. Celei de a doua, îi sînt proprii indecizia genului, care oscilează între poem și suită, eterogenitatea sferelor melodice și contradicția ce se naște între gîndirea expozitivă și gîndirea dezvoltătoare . . . Se poate, de asemenea, adăuga și curiosul profil al genului, în care poemul antrenează nu numai aparatul orchestral, într-o bogată componență: 3 flauți, 2 oboi, corn englez, 2 clarineți în si bemol, 2 sau 3 fagoți, 4 corni în fa (cromatici), 2 trompete în fa (cromatice), 3 tromboni, timpani, clopote, 2 harpe, corzi, dar și corul bărbătesc.

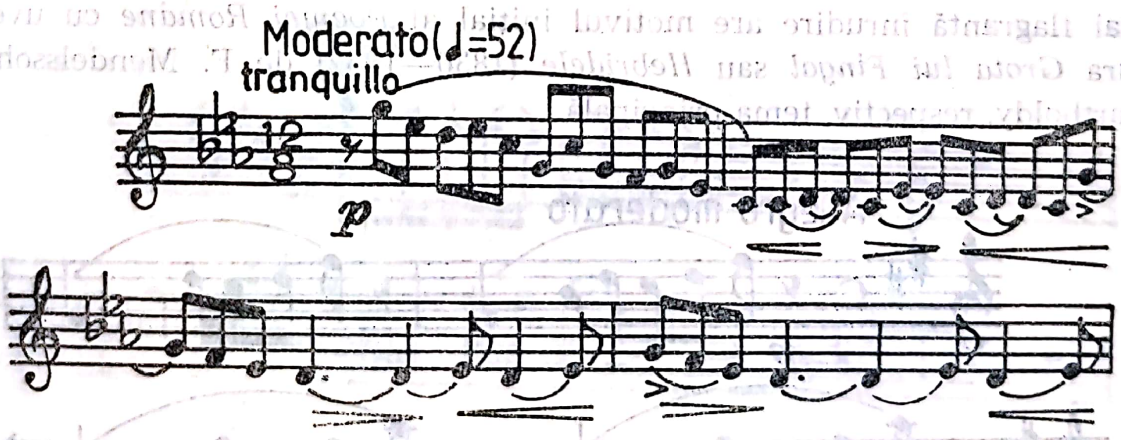
Poema Română poartă subtitlul „suită simfonică" avînd o clară orientare programatică, ceea ce dintr-odată favorizează o imagistică ilustrativă, ce uneori apelează la entități sonore onomatopeice. Enescu nu s-a ferit, în demersul său direct, să apeleze la teme care să vorbească cît mai limpede prin datele lor, în conformitate cu gîndurile ce ghidează fantezia interpretativă, și, evident, a auditorilor. Deși poema e, concomitent, și suită, principiul guvernator al etalării tematismului este cel rapsodic, mărturie fiind și cele zece teme care o alcătuiesc prin juxtapunere. Este adevărat însă că, mai întîi, discursul muzical pare a se organiza pe baza unei teme, căreia i se asociază motive, chiar o temă oarecum contrastantă, dar această metodă transgresează spre zonele rapsodismului deși tema inițială va reveni în prima parte. În a doua parte, alăturarea, mai bine-zis succesiunea, devine regulă de gîndire, chiar dacă unele idei se readuc, sînt suprapuse ori tratate după reguli contrapunctice. Așadar, tînărul compozitor, urmărind un program, este sedus de metoda expunerii cît mai multor aspecte, ceea ce solicită diferite teme. Probabil, la aceasta mai concură și expansiunea temperamentului caracteristic vîrstei, care e predispus să opereze cu cît mai mult material, în detrimentul aprofundării lui. Astfel, gîndirea simfonică apare, prin această prismă, dominată de caracterul expozitiv, cel dezvoltător acționînd foarte restrîns.

Abordînd metodologic partitura, cu scopul analizării, reținem că e concepută în două părți, ceea ce pare mult pentru o poemă și puțin pentru o suită. În realitate, sînt mai multe secțiuni, departajate de indicațiile tempoului. Într-un sens, cele două părți se justifică: prima, e dominată de tema debutului, a doua e pluritematică. Apoi, prima e dominată de amprenta stilului compozitorului, înscrisă pe filiera tradiției muzicii profesioniste, deci universală; a doua e prin excelență

pătrunsă de formulele jocurilor populare românești, ceea ce înseamnă că e dominată de metoda citării, favorizînd pitorescul muzicii naționale. La o primă audiție, chiar se poate contura impresia că *Poema Română* are două blocuri intonaționale, unul de factură universală, iar altul de factură folclorică, ceea ce la o privire mai atentă nu rezistă. În pofida unor repere diferențiatoare, există un liant unitar ce se datorează modurilor cromatice, înfiltrate și în prima parte, căci și în tema inițială se pot detecta puncte de incidență cu specificul muzicii populare românești.

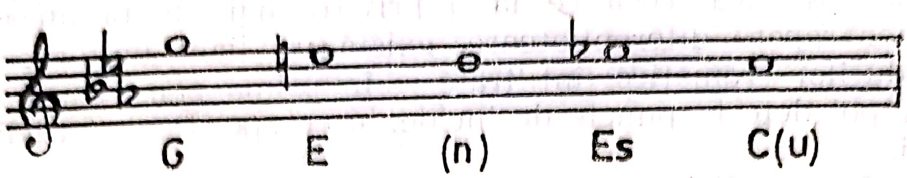
Dar să nu anticipăm și să privim sistematic materialul muzical al *Poemei Române*[5].

Tema inițială este surprinzătoare pentru lirismul meditativ pe care-l exprimă și, mai ales, pentru determinantele stilului enescian. Caracteristicile îi sînt structura pregnant melodică, susținută de pilonii arpegiului de tonică minoră, arcuirea în jurul unui interval sau pendularea. Pe aceste dominante se remarcă coborîrea prin terță mică, plasată în prim plan, secunda mică cu arcuirea respectivă, terța mică (sub acest aspect motivul prezintă o simetrie în oglindă), urmată apoi de saltul de cvartă perfectă descendentă, ce antrenează legătura cu secvențarea inversată a motivului, după ce pendulase o cvartă. Fraza melodică se încheie printr-o cadențare pe tonică, după care urmează o dezvoltare în care secvențarea e suverană. Mersul ei etalează însemnătatea sau insistența pe intervalul de secundă, salt de cvintă perfectă, secundată de melodizarea descendentă, din treaptă în treaptă. Motivul inițial se intonează alternativ la violă, violoncel și viori. Iată-l la viori cu secvențarea care-i urmează:

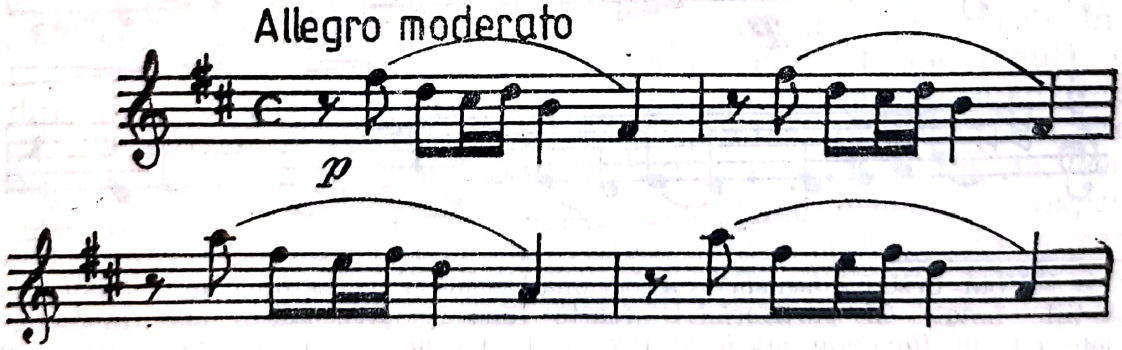


[5] Vom descifra sensurile programatice ale *Poemei Române* apelînd la indicațiile notate în partitură. O foarte limpede prezentare, mai completă, se poate citi în *România musicală* (IX, 4, 15 februarie 1898. p. 32). „*Partea întîia.* Pe cîmpia românească, într-o seară în ajunul unei serbări naționale. In depărtare și în răstimpuri, clopotele sună și cîntece religioase străbat aerul. Umbra crepusculară se coboară încet, încet; se pare că lucrurile se învăluesc în mantaua neagră și misterioasă a nopții. Luna se înalță pe orizont, numai cîntecul pe care-l suspină fluerul păstorilor turbură, cu nota-i melancolică, tăcerea naturei adormite. *Partea doua.* Luna s-a acoperit de nori; tunetul bubue și furtuna izbucnește. Dar tempesta se potolește cu zorile, și cîntecul cocoșilor vestește deșteptarea dimineții. Iată ziua; clopotele sună cu veselie; țăranii se adună și celebrează prin dansurile lor serbarea strămoșilor".

Motivul *Poemei Române* conține elementele anagramei G. Enescu, ce vor reveni în temele altor partituri. Iată anagrama ingenios concepută[6]:



Profilul acestei teme, felul cum se enunță, contextul care o însoțește, susținut de vioara a doua, viole, violonceli și corni, favorizează asociații sonore ce trimit spre J. Brahms. Cronicarul *României Musicale,* ascuns sub pseudonimul Don Remi, după toate probabilitățile I. I. Roșca, sesizează într-o pertinentă cronică, scrisă după prima audiție bucureșteană că, tema poartă „. . . . reminiscențe, între altele, un motiv din *Peer Gynt* de Ed. Grieg și ne cam deconcentrează, dar ele dispar în poemul compoziținii"[7]. . . Există unele elemente în trimiterea spre *Peer Gynt,* respectiv, chiar tema cu care începe *capriccio matinal,* prima parte, în care oscilează terța mică și secunda mare, descendentă, ca după cîteva note să apară iarăși secunda ascendentă. Spre sfîrșit, găsim și o pendulare pe cvartă perfectă, dar în răsturnare. Ar putea fi invocată și încadrarea unei părți a acestui motiv în ambitusul unei cvinte. O și mai flagrantă înrudire are motivul inițial al *Poemei Române* cu uvertura *Grota lui Fingal* sau *Hebridele* (1830—1832) de F. Mendelssohn-Bartholdy, respectiv, tema principală.

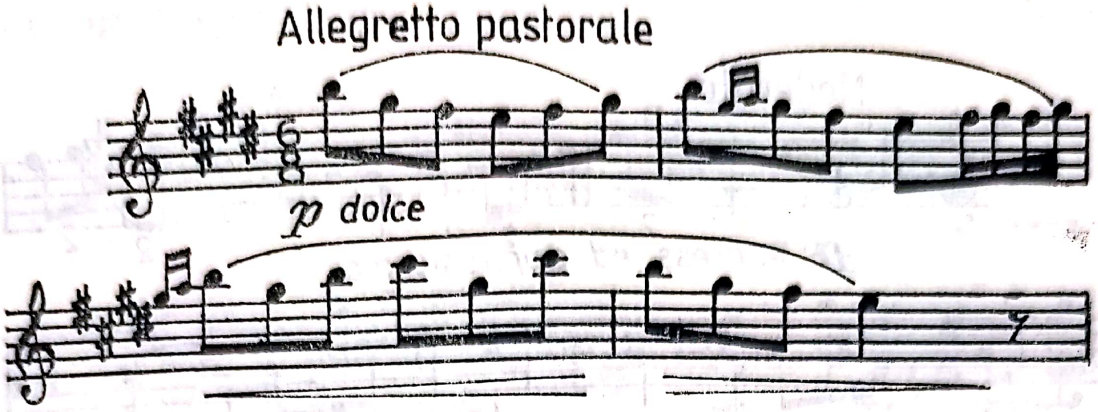


[6] Ideea tematismului *criptografic,* o are Romeo Ghircoiașiu. Vezi: *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui G. Enescu* În: *Muzica,* XV, 5, mai 1965, p. 12. Tot el sesizează elementele motivice predilecte în creația enesciană, vizibile încă în *Poema Română.*

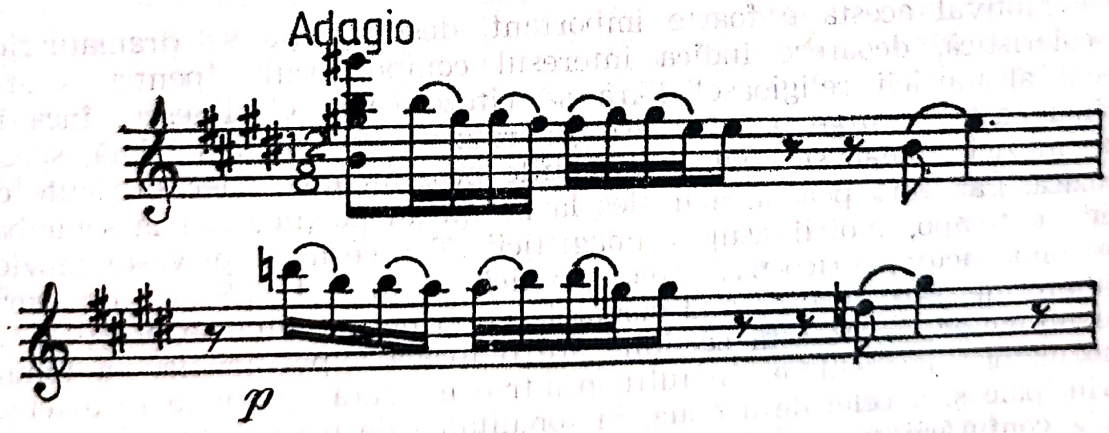
[7] Don Remi. *Poema Română. Suita simfonică de D-l George Enescu.* În: *România Musicală,* IX, 6, 15 martie 1898, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

Dar iată tema lui Ed. Grieg:

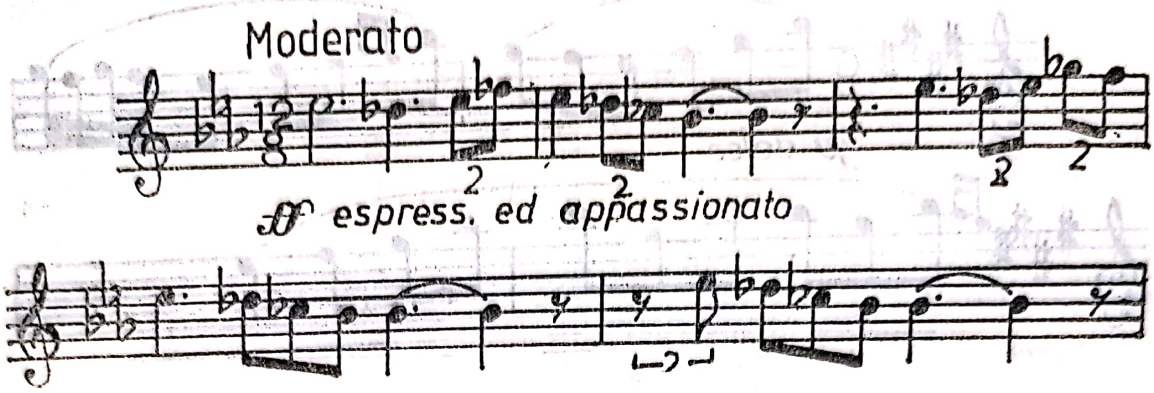


Asocierea celor două teme are, evident, un oarecare temei, totuși, distanța e mult prea mare pentru a legitima influența. Se știe, în creația muzicală multe similitudini sînt incidentale. Cu toate acestea, nu excludem posibila influență venită din partea compozitorilor pomeniți; dar, un lucru e cert, tema din *Poema Română* are un caracter atît de individualizat, încît imaginea sa este diferită. Dacă totuși îi căutăm repere, parcurgem cîteva pagini din *Poema Română*, pentru a găsi apropiere între această temă de început a cărei scară este *sol-mi bemol-re-do* iar în măsura a treia, *sol-fa-mi bemol-re*. După expunerea doinei, din a doua secțiune a părții întîi, vocile dialoghează printr-o variantă a primului motiv, ducînd mai departe rapelurile melismatice.



Faptul că tema principală avantajează ecourile doinei, că se mulează pe caracterul acesteia, înseamnă că e concepută generalizat, în spiritul muzicii românești! Succesiunile de secunde (mari și mici) sînt caracteristice, deci, temei principale. Le vom găsi și în tema următoare a *Poemei Române*, intonată de viori prime și violonceli, pe un fundal ritmic sincopat la viori secunde și viole, în timp ce, suflătorii de alamă, clopotele și harpele susțin un ostinato (pauză și trei pătrimi) —

mi bemol-re bemol-si bemol, care par a imita dangătul clopotului... Iată această temă, cu treptele a VI-a și a VII-a coborîte:

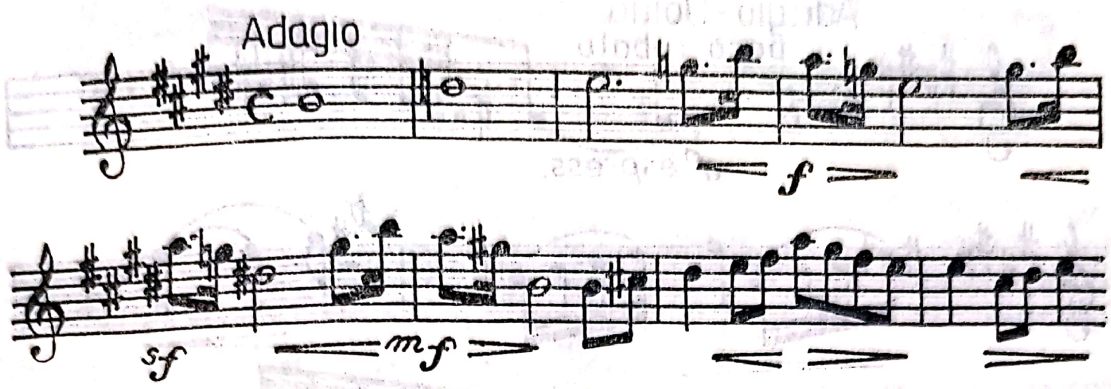


Ea poartă ecouri de baladă și doină, fiind un atribut tematic cu o tentă folclorică. De reținut că reluarea acestei teme se face ceva mai tîrziu, în do minor, ceea ce poate implica atributele unei forme miniaturale de sonată, fără dezvoltare, plasată în secțiunea întîia a acestei părți (n. 7, ms. 4). Astfel, această temă poartă unele trăsături ale temei principale (mersul în secunde descendente). Ca o completare, intervine corul a capella, cu o formulă modală de rezonanță psaltico-orientală, scară pentacordică anhemitonică în urcare și hexacordică în coborîre, avînd și secundă mărită: *mi bemol-fa-la bemol-si bemol-do-si bemol-la becar-sol bemol-fa-mi bemol*. În acompaniament este prezent isonul (tonica mi bemol), ceea ce pledează, de asemenea, pentru alura sa. Reluările responsoriale vor accentua caracterul antifonic.

Motivul acesta e foarte important, deși funcția sa dramaturgică e coloristică, deoarece indică interesul compozitorului pentru stratul vechi al muzicii religioase! Fără să citeze ceva, G. Enescu, încă în prima parte, recurge la structuri generalizate de esență modală, specifice muzicii românești. Astfel, intențiile programatice apar susținute de muzică. Partitura poartă, mai ales la începutul părților sau la schimbările de tempo, indicii asupra imagisticii. Tot ceea ce privește muzica de pînă acum, lirico-pastorală, psaltică e indicat: „Seară de vară, ajunul unei sărbători; se aud clopotele vecerniei și cîntările preoților... Se întunecă“... Această secțiune are o formă expozițională, cu tonuri modulatorii, iar reluarea în tutti, printr-o manieră strălucitoare a temei principale și a celei de a doua, în tonalitatea de bază, sugerează intențiile conturării formei de sonată. E interesant că tema principală, la contrabas în pizzicato, în valori de pătrime, urmate de pauze, reprezintă o modalitate de realizare a trecerii spre secțiunea secundă a primei părți, *Adagio*, în Mi major, care se desfășoară conform acestor indicatori programatici: „Noaptea a venit. Clar de lună. Din depărtare se aude fluierul păstorului“...

Pe fundalul armoniilor Mi majorului harpelor, oboiul și cornul englez expun o gingașă melopee de rezonanță impresionistă, care însă poartă însemne variaționale ale temei principale, bunăoară motivul

inițial se obține printr-o recurență inversată. Se asociază nopții. De remarcat coborîrea medianei, pendularea pe cvartă micșorată și cadența în care apare nota sol diez:



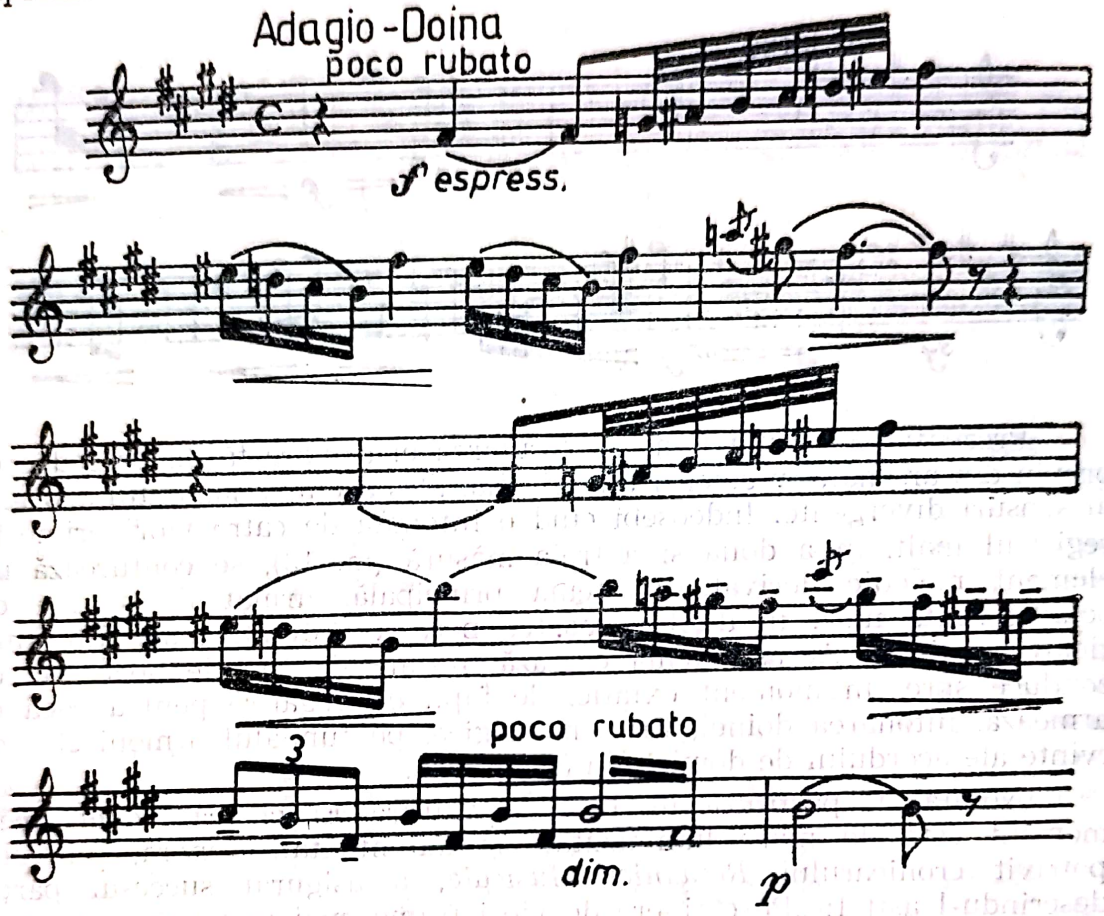
Prezentarea acestei teme și derularea ei e marcată de procedee ce provin din arsenalul muzicii franceze, mai ales acompaniamentul arpegiat în sensuri divergente. Îndeosebi cînd e intonată de către viori prime în registrul înalt, în a doua și a treia măsură (m. 13), se conturează un element melodic derivat din tema principală, urmat de salturi de octavă, sextă mică în dublu sens, ce pare a prevesti teme din ulterioare partituri. Această temă creează o stare de reverie nocturnă, ce conduce spre un moment extatic, de fapt, o pregătire pentru ceea ce urmează, intonarea doinei, lirico-nostalgice, pe fundalul armonicelor de cvinte ale acordului de dominantă (si-fa diez).

Notată în partitură în 1899 la editura Enoch ca *Doina,* acest moment este de mare luminozitate și autenticitate sonoră, cel care, potrivit cronicarului *României Musicale,* a asigurat succesul părții, descrindu-l astfel: „Pe o ținere de viori prime, mai în urmă pe un tremolo de secunde, flautistul suspină, exprimînd o melopee caracteristică de păstor. E doina. Aceasta a și decis succesul părții I, în care autorul a întrunit tot aparatul romantic“[8] . . .

„Doina nostalgică“ după cum o determină G. Enescu în *Amintiri*[9] este *Doina Oltului,* pe care am întîlnit-o în proiectul nefinalizatei *Suite Române,* citat vehiculat cu insistență în creația noastră muzicală. Preluată și de G. Enescu în *Poema Română,* se poate afirma că doina apare drept cea mai pregnantă, mai limpede, mai caracteristică pagină de simțămînt și colorit românesc din toate partiturile compuse pînă atunci. Încredințată unui flaut, doina poartă indicația *„poco rubato“,* avînd sonorități de fluier păstoresc. Este așadar, momentul cînd se introduce în creația simfonică românească noțiunea „rubato“, unul dintre parametrii noi ai stilului național, dublat de un alt atribut foarte important, modul cromatic major cu treptele a II-a și a VI-a coborîte, a III-a și a VII-a urcate: fa diez-sol (becar) — la diez-si-do diez-re becar-mi diez —, mod ce are aceeași poziție în cele două tetracorduri,

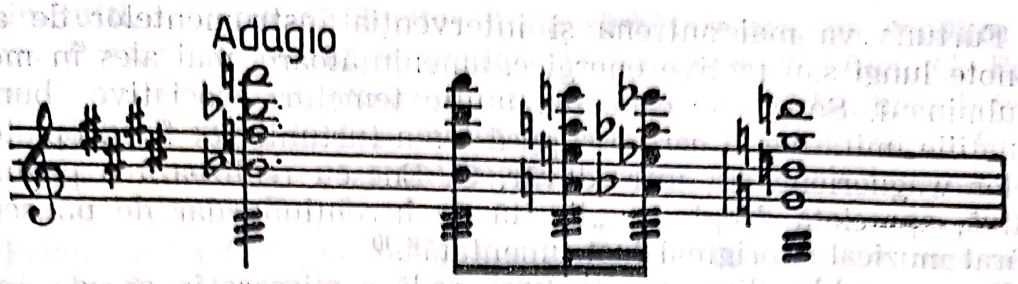
[8] Don Remi. *Poema Română de George Enescu. Op. cit.,* p. 50.
[9] Gavoty, Bernard. *Op. cit.,* p. 49.

adică: secundă mică — secundă mărită — secundă mică, departajate printr-o secundă mare. Tema se remarcă printr-o nobilă și originală expresie:



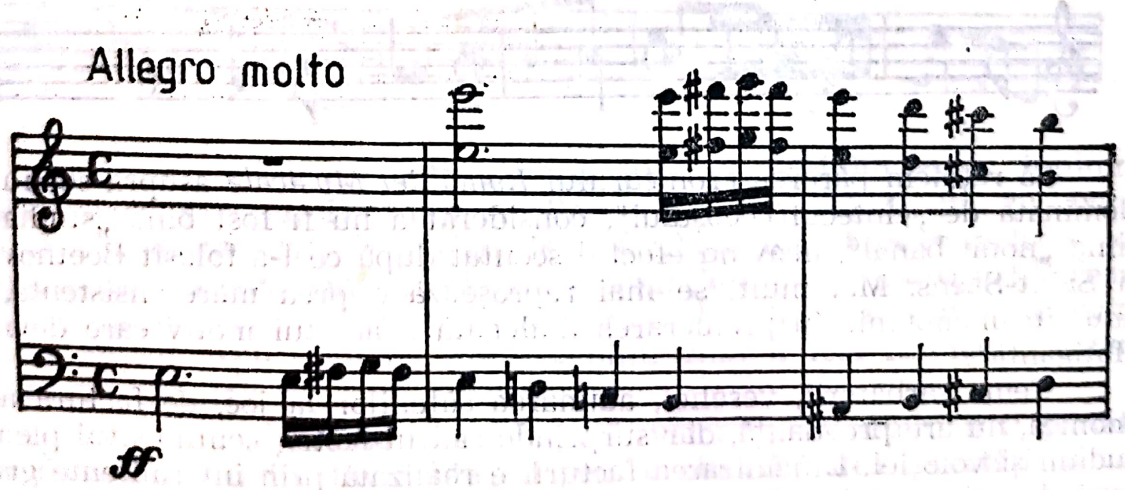
Față de *Suita română,* doina suferă unele modificări, îndeosebi în fraza a doua. În măsurile cinci și șase ale doinei din *Poema Română,* se cadențează printr-o formulă caracteristică jocurilor, care va reveni în finalul *Rapsodiei Române* nr. 2: *Ciobănaș la oi m-aș duce, ciobănașule . . .* ceea ce atestă, odată în plus, sursa păstorească, deci rurală a acestui citat.

Frumusețea momentului e deosebită, la realizarea sa contribuind și contextul armonic, cvinte într-o învеșmîntare orchestrală transparentă, dînd senzația unei pînze care învăluie desenul ornamental al melopeei doinite. După o dezvoltare prin atragerea în sfera dominată de doină a temei principale, cu unele înfloriturі inedite, motive adiacente și planuri timbrale, se readuce doina, melodic, în formă exactă, dar în acompaniament apare ceva nou. Anume, mersul coborîtor în cvinte paralele din partida viorilor prime, în divisi cromatice, ca o curgere lină. Procedeul nu e nou în planul muzicii universale, dar, pentru tînăra noastră școală, da:



Prima parte se va încheia prin reluarea, într-o formă concisă, a temei lirice a celei de a doua secțiuni, conferindu-i o formă oarecum închisă, urmată de revenirea mișcării *Adagio* spre a marca ambianța tăcută și ușor misterioasă caracteristică nopților de vară, ceea ce, în plan descriptiv, pare să însemne că liniștea e deplină . . .

Partea a doua, în Do major, se desfășoară conform programului: „Luna se acoperă de nori, se aud bubuituri de tunete, furtuna se dezlănțuie“ . . . Mai întîi, în *Moderato* se readuce imaginea inițială, tema debutului; pe pedala de si a viorilor răsună la flauți și clarineți, apoi la viori, pentru ca brusc tempoul să se schimbe. În *Allegro molto* însă, pe o pedală armonică apare un motiv incisiv la viole, ce sugerează amenințarea furtunii, probabil tunetul din depărtare . . . Din nou revine motivul debutului *(Moderato)* și iarăși motivul furtunii *(Allegro molto)*. De fapt, întreaga parte a doua are o alură mozaicată, datorită frecventelor alternări de mișcări și teme. Dar odată instaurat, acest tempo declanșează o pagină descriptivă, nu foarte originală, dar convingătoare în privința forței picturale, sugerînd apropierea unei furtuni, apogeul și perigeul ei. Mijloacele folosite sînt cele acreditate: pasagii cromatice în ambele sensuri, glissandi, repetări ale aceleiași formule, și ea descriind o arcadă într-un cadru intervalic de terță mică, tremolouri ale cvartelor, accelerări și diminuări ritmice; procedee contrapunctice, imitație și canon ca, bunăoară, acesta:

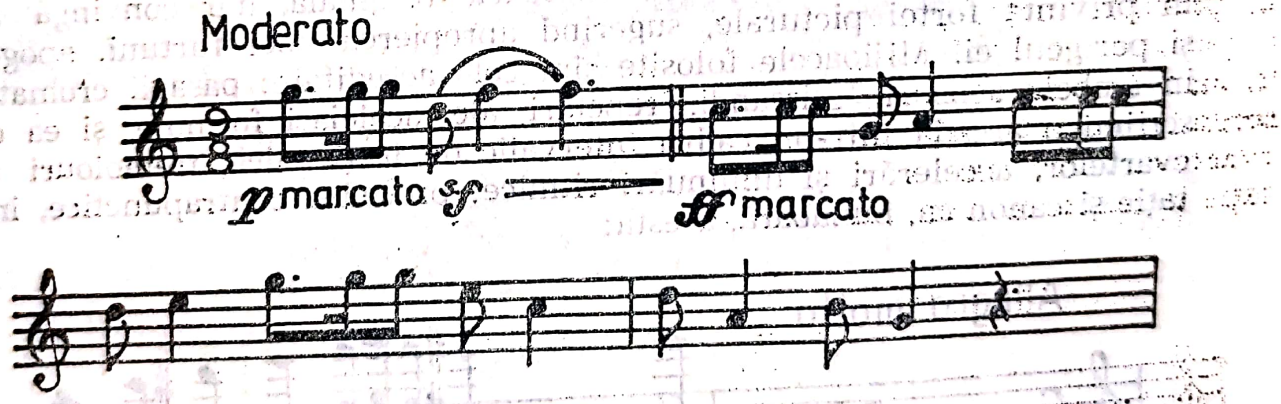


Se adaugă și corul pentru intensificarea dramatismului, ceea ce a dat prilej să se găsească oarecare tangențe cu momentul furtunii din *Rigoletto*.

Furtuna va mai antrena și intervenția instrumentelor de alamă, prin note lungi sau motive energice, amenințătoare, mai ales în momentul culminant. Se găsesc cele mai multe temeiuri asociative, bunăoară modulațiile imitative la care e supusă tema furtunii pot fi apropiate precedeelor wagneriene. Și, într-adevăr, G. Enescu realizează o pagină descriptivă, apreciată drept ... „lipsită de invenţiune dar de un scris cu adevărat muzical și original instrumentată".[10]

Per ansamblu, diagrama furtunii redă o mișcare în arcadă, într-un fel, în oglindă, constituind o secțiune oarecum autonomă în cadrul *Poemei Române*.

Mișcarea se schimbă, *Moderato*, programul dezvăluie noile imagini: „Furtuna se liniștește; se ivesc zorile, cîntecul cocoșului, sunetele clopotelor vestesc sărbătoarea. Astfel, cadrul naturii, ambianța se modifică, snopul luminii proiectîndu-se încet asupra sărbătorii, asupra oamenilor. Prin treizecidoimi ale unor secunde mici, în registrul grav se zugrăvește freamătul naturii după furtună, devenind suportul armonic al motivului oboiului care imită cîntecul cocoșului, transformîndu-se într-un dialog cu fagotul, cornul englez, flautul, conducînd la un conglomerat imitativ, amplificat și prin intervenția clopotelor ce reiau motivul de trei sunete din prima parte: *do—si bemol—sol* care le caracterizează, într-o formulare ritmică tot mai complexă, antrenînd sincopa. Secțiunea e tranzitorie, pregătind anunțarea sărbătorii printr-o temă derivată din motivul cîntecului cocoșului:



Să reținem părerea cronicarului *României Musicale* asupra secțiunii dominată de „cîntecul cocoșului", considerat a nu fi fost bine „studiat", fiind „notat banal", neavînd efectul scontat după ce l-a folosit Beethoven și Saint-Saëns. Mai mult, se mai reproșează o prea mare insistență, o anumită monotonie în prelucrarea dialogată a acestui motiv care devine „fatigantă".

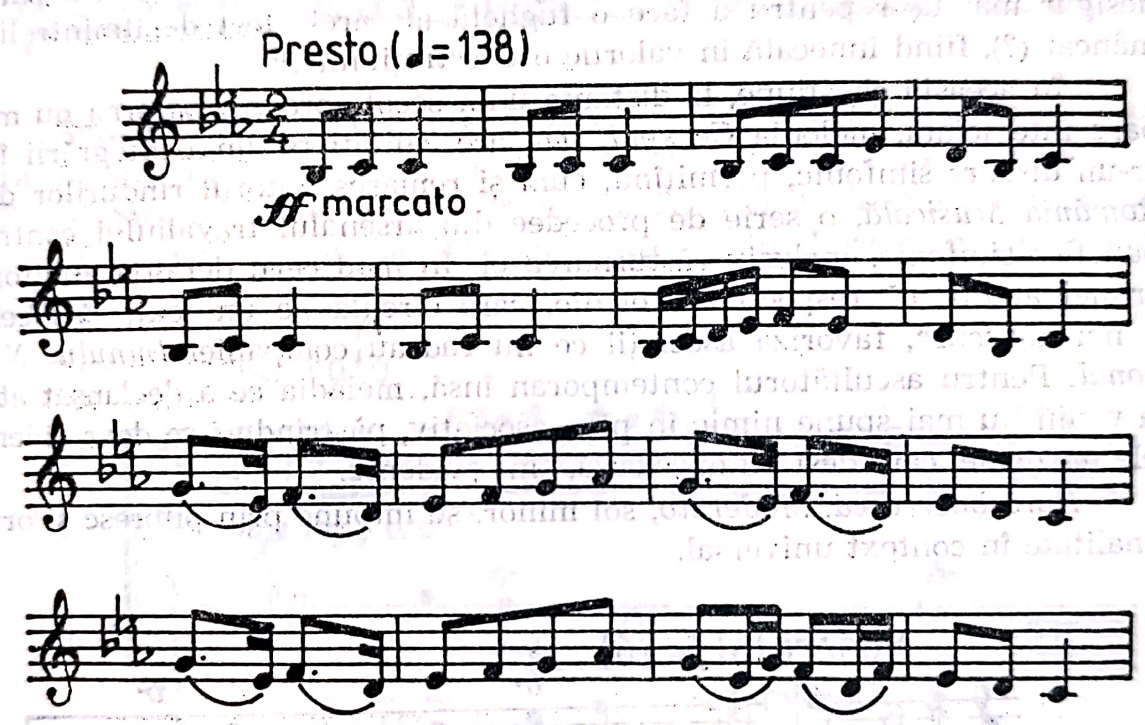
Tema sărbătorii, veseliei, adunarea sătenilor la joc, de factură armonică, nu are pregnanță, dar surprinde cadrul festiv, sentimentul plenitudinii și voioșiei. Dinamizarea facturii e realizată prin intermitente grupuri de șaisprezecimi la viori și viole, ce se aglomerează uneori, ca și prin acordurile harpelor.

[10] Don Remi. *Idem.*

Un tutti, ce reia strălucitor tema sărbătorească, va conduce spre mișcarea *Presto*, ce poartă indicația: „Dansul începe". Aici, G. Enescu recurge la trei melodii populare diferențiate ca gen: sîrbă, hora boierească (6/8) și horă (2/4), la trei citate, pe care le prelucrează cu fantezie exuberantă. În partitură se menționează: „Acest final este compus exclusiv pe teme naționale Române."

Prima, sîrba *Ce spui, mă?*, energică, impetuoasă, are caracteristic jocul secundelor și terțelor. Formulele repetate la început au un caracter instrumental.

De altfel, derularea melodiei se face eșalonat, într-un șir ascendent, acoperindu-se fiecare interval: secunda mare, pe care prin repetare se realizează o cadențare, terța și cvarta perfectă, urmată de semicadență și așa mai departe. Structura e cvadrată: 4+4/4+4.



Melodia aceasta era vehiculată la sfîrșitul secolului trecut, întîlnindu-se în colecția lui D. Vulpian: *Horele noastre*, vol. II, nr. 20, avînd titlul *Alexandreanca* și e culeasă de la C. Pompieru. Aceeași melodie populară mai era cunoscută și sub denumirea: *Și-are, mă, și-are, mă.*[11] Tema aceasta declanșează cele mai intense critici la adresa autorului, învocîndu-se absența spiritului de discernămînt, cînd a fost reținut un atare exemplar „trivial".

Poema Română este o capodoperă, valoarea sa neputînd fi știrbită de diversele opinii defavorabile, și pentru obiectivitatea cercetării și cunoașterea adevărului, reproducem aceste observații.

---

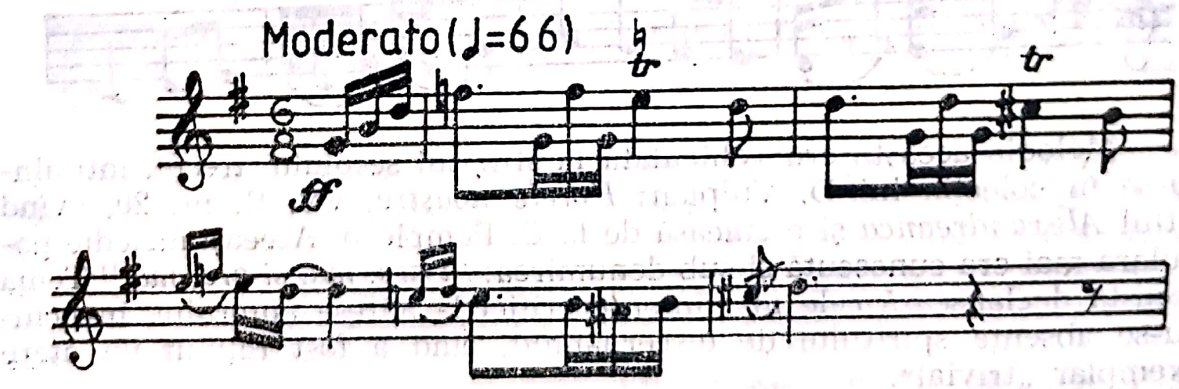
[11] C. (Cioflec) V. *George Enescu*. În: *Tribuna*, XV, 60, 17/29 martie 1898, p. 1.

„Muzicantului, ca oricărui artist, i se cere în primul rînd discernămînt. Nu e destul să iei un model; trebuie să-l alegi și încă, și atunci, să cauți a-l prezenta în partea-i mai bună. Motivul cel principal al d-lui Enescu e un cîntec bucureștean obscen, trivial chiar din punctul de vedere muzical, care n-are nici cel puțin meritul de a fi o arie de danț. Deci, pe lîngă că nu putea figura ca atare în compoziția sa, dar chiar de l-ar fi strecurat printre danțuri ca un refren al trivialității cumetrilor care se cinstesc la cîrciuma satului, nu trebuia decît să-l indice în treacăt: *Guarda e passa* ... Dar d-sa insistă asupra lui, ca asupra unei adevărate descoperiri: începe cu el, îl repetă, îl variază, îl reia și termină iarăși cu el, trecînd imediat la *Imnul Național* ...

Și aproposito de motivul incriminat, o *Română* sau o *Bătută* ar fi făcut cu totul un mai frumos efect. Dar motivul în chestiune i-a părut desigur mai ușor pentru a face o fughetă al cărei efect dealtmintreli a mâncat (?), fiind înnecată în valorile orchestrațiunii".[12]

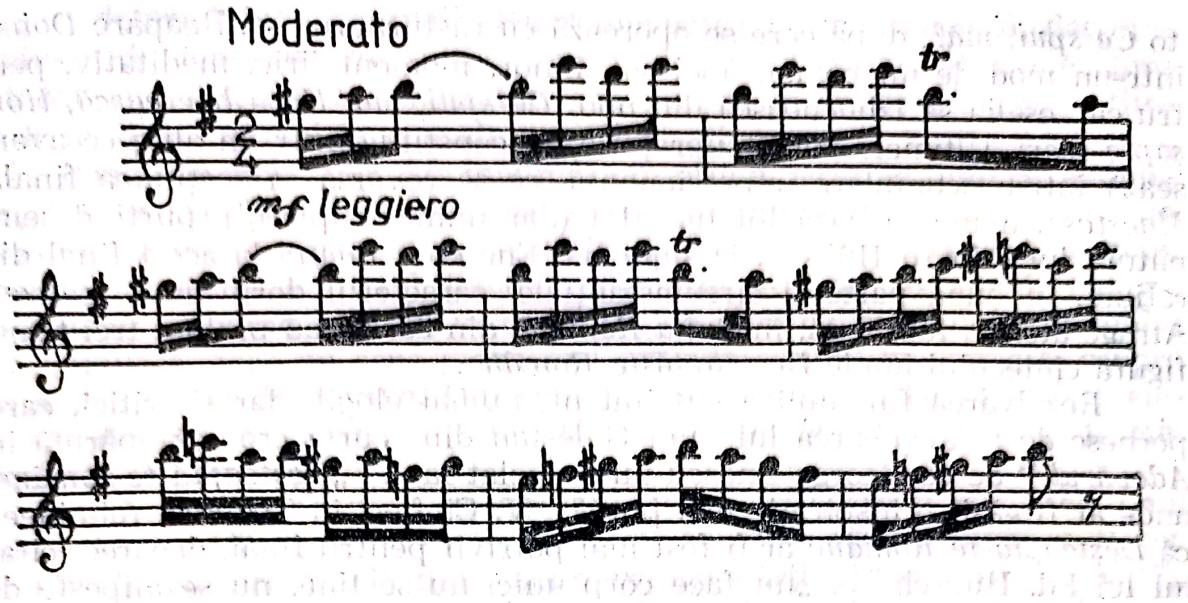
În această chestiune, la distanța unui secol aproape, părerea nu mai pare întemeiată, melodia *Ce spui, mă,* are calități pe linia integrării într-un discurs simfonic, permițînd, cum și remarca autorul rîndurilor din *România Musicală*, o serie de procedee din arsenalul travaliului contrapunctico-simfonic, inclusiv răsturnarea ei. În mod cert, deranja auditorii primei audiții că respectiva melodie, care circula pe un text, să zicem și noi „obscur", favoriza asociații ce nu cadrau companiei *Imnului Național*. Pentru ascultătorul contemporan însă, melodia ce a declanșat atîta venin nu mai spune nimic în plan asociativ, păstrîndu-i-se doar valențele muzicale, care deși nu excelează, sînt evidente.

Hora boerească, Moderato, sol minor, se impune prin pitoresc și originalitate în context universal.

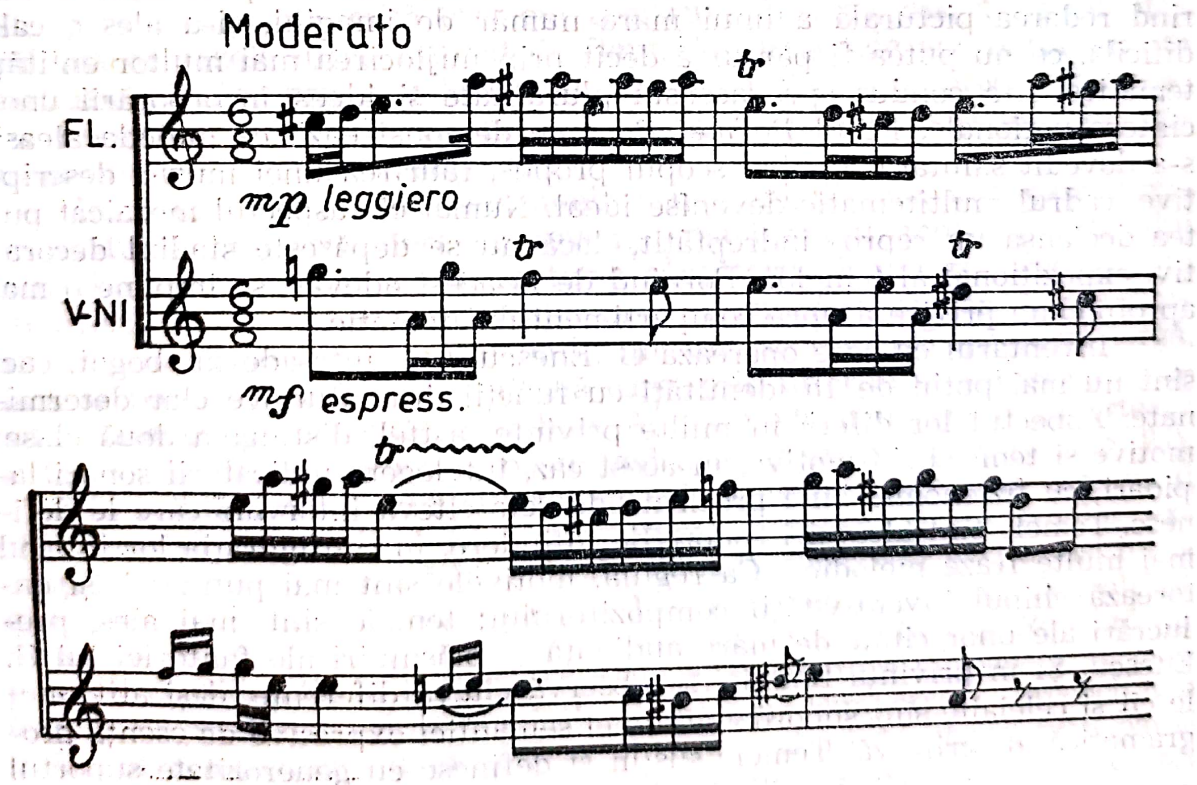


După expunerea la vioară (prima măsură), clarinet, apoi flaut, oboi, fagoți împreună, urmează o altă horă, în *Allegretto,* anume, *Hora șapte scări,* cu caracter zglobiu, incitant, fiind încredințată flautului.

[12] Don Remi, *Poema Română. Op. cit.*, p. 50.



Ambele aceste teme se află în schițele *Suitei Române*, și au o structură modală. Prima, mod major, cu treptele a II-a și a IV-a urcate și a VII-a coborîtă, a doua, mi, cu treapta a III-a și a VII-a urcate, avînd secundă mărită. Temele acestea alternează și în două momente vor fi suprapuse:



În prelucrarea acestor trei teme, George Enescu demonstrează o mare disponibilitate în proiectarea unui flux cursiv, pe cît de variat pe atît de colorat. După o primă apoteoză a acestor teme, se readuce în fugat-

to *Ce spui, mă?*, după care se operează cu răsturnarea sa. Reapare *Doina*, într-un mod de mi bemol, apoi sol minor, moment liric, meditativ, pentru ca veselia să izbucnească din nou: *Ce spui, mă, Hora boerească, Hora șapte scări*. Ultimele două, suprapuse, se constituie într-un aliaj ce avansează într-o acumulare impresionantă, ce se revarsă în secțiunea finală, *Maestoso*, avînd la bază tot un citat (dar numai cupletul), purtînd semnătura lui Eduard Hübsch. Desigur, G. Enescu a recurs la acest final din rațiuni, în bună parte și circumstanțiale, caracterul dorit fiind realizat. Atrage atenția faptul că, în *Suita Română* din care s-au preluat trei teme, figura cîntecului imnic *Deșteaptă-te Române*.

Rezolvarea finalului a suscitat nu numai elogii, dar și critici, care pornesc de la întrebarea lui Stan Golestan din scurta cronică apărută în *Adevărul*,[13] de ce George Enescu nu a apelat la ... *„Deșteaptă-te române,* unde ar fi găsit o inspirație mai pură?". V. Cioflec, în *Tribuna*, reia ideea că *Deșteaptă-te Române* ar fi fost mai potrivit pentru final, deoarece citatul lui Ed. Hübsch ... „nu face corp unic, nu se ține, nu se alipește de tot restul poemului".[14]

Orișicum, *Poema Română* este creația care prin valențele, în primul rînd muzicale, a impus nu numai o individualitate creatoare, dar și o școală națională română modernă! Prin această prismă, observațiile devin simple referințe ale dosarului critic.

O altă idee frecventă, ce se asociază acestui *Op. 1* al lui G. Enescu, este caracterul mozaicat, pluritematic. Într-adevăr, compozitorul, urmărind redarea picturală a unui mare număr de imagini, și-a ales o cale dificilă, ce nu putea fi parcursă decît prin mijlocirea mai multor entități tematice. L-a condus spre această pluralitate și ideea încorporării unor cîntece naționale. Ecoul *Poemei Române* demonstrează că metoda aleasă s-a dovedit salutară. Pentru scopul propus, făurirea unei muzici descriptive, cadrul multitematic devenise ideal. Numai că, aspectul mozaicat putea declanșa un reproș îndreptățit, dacă nu se depășește stadiul decorativ, expozițional al temelor. Pornind de la acest adevăr, se impune o mai aprofundată privire asupra compartimentului tematic.

Inventarul cu care operează G. Enescu este, într-adevăr, bogat, căci sînt nu mai puțin de 15 identități cu funcții dramaturgice clar determinate. Aspectul lor diferă în multe privințe, astfel, distingem două clase: motive și teme. Prin motive, în acest caz, înțelegem indicatorii sonori lapidari, cu fizionomia bine precizată de cele cîteva intervale care le definesc. Temele sînt alcătuiri sonore de întindere, în configurația lor intrînd mai multe fraze melodice. Ca regulă, motivele sînt mai puține și își datorează chipul inventivității compozitorului; temele sînt, mai ales, prelucrări ale unor citate de mare audiență și plăsmuiri ale fanteziei lui G. Enescu. Și în privința funcției se observă cîteva diferențe, deși atît unele cît și celelalte sînt subordonate unei semantici expresive de esență programatică, descriptivă. Temele susțin și definesc cu generozitate suportul

[13] Golestan, Stan. *Un maestru român*. În: *Adevărul*, București, XI, 3076, 4 februarie 1898, p. 3.
[14] C(ioflec), V. *George Enescu*. În: *Tribuna*, nr. citat.

literar, determinînd spiritualitatea românească în sens general, desprinzîndu-se de contextul lor inițial, purtat de textul poetic. Motivele, dimpotrivă, sînt întotdeauna indicatorii unei anumite imagini, prezența fiindu-le motivată numai de considerente ilustrative.

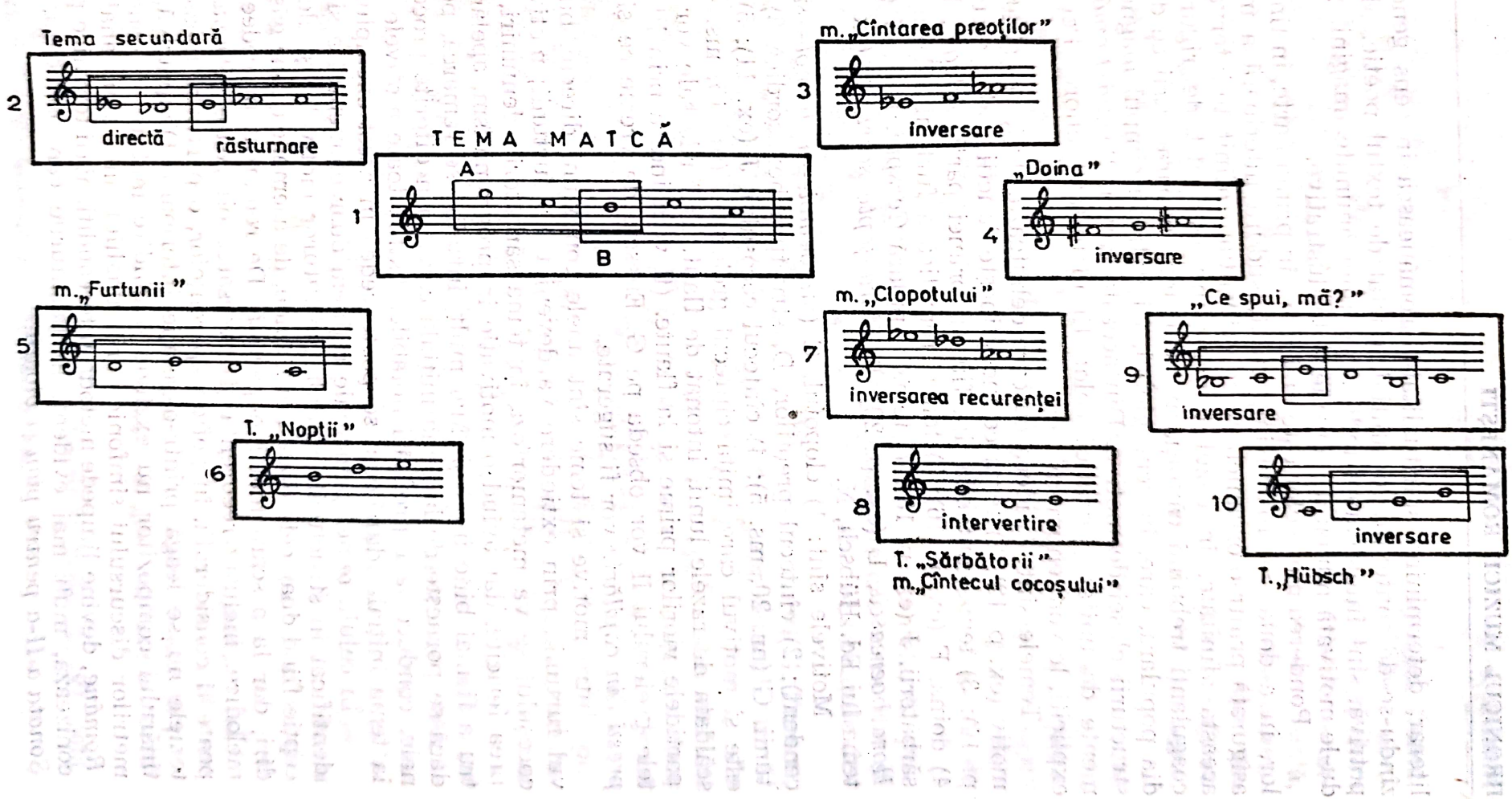
Ponderea motivelor este mai mare în prima parte, în timp ce, a temelor, în a doua. Și, foarte important, sudura interioară a motivelor este asigurată printr-o organicitate ce evidențiază afinitate intervalică, pe cînd, această afinitate, în cazul temelor, nu este atît de riguroasă, factorii coagulanți trebuind căutați, în cazul lor, în parametrii ce definesc melodia populară, care, în sens global, își extinde cîmpul magnetic și asupra structurii clasei de motive. Din această cauză, *Poema Română* oferă elemente de unitate tematică celor 15 identități sonore. Pentru a fi mai expliciți, le vom enumera.

Temele sînt: 1) ideea cu care debutează, deși, are și atributele unui motiv (ex. p. 12); 2) tema ce îndeplinește funcțiile ideii secundare, B (ex. p. 14); 3) tema cantabilă din finalul primei părți, *Adagio*, E (ex. p. 17); 4) doina, F (ex. p. 16); 5) tema cromatică a furtunii, H (m. 22); 6) tema sărbătorii, J (ex. p. 18); 7) tema populară *Ce spui, mă?*, K (ex. p. 19); 8) *Hora boerească*, L (ex. p. 20); 9) *Hora șapte scări*, M (ex. p. 21) și 10) tema lui Ed. Hübsch, N.

Motivele sînt: 1) clopotul, C (*mi bemol—re bemol—si bemol*, descendent); 2) cîntecul preoților, D, structura hexacordică 3) motivul furtunii, G (nr. 20, ms. 5); 4) cîntecul cocoșului, J (ex. 11); 5) Caracteristic este și motivul care imită cîntecul greierului (nr. 15, ms. 4) în noaptea scăldată de razele lunii, intonat de flaut. Trilurile sale vor fi regăsite în partidele viorilor prime și la flaute. (Îl vom indica prin litera O.) Sunetele greierului îl vor obseda pe G. Enescu, de vreme ce și în suita *Impresii din copilărie* vor fi sugerate.

Între motive și teme sînt unele conexiuni directe, bunăoară motivul furtunii, prin extindere va deveni tema furtunii; motivul cîntecului cocoșului se va metamorfoza în tema sărbătorii, denumiri, probabil, nu prea fericite, dar avînd o motivație în programatism, apelăm la ele pentru a fi mai bine înțeleși. Mai mult, înrudiri se remarcă, pe scară largă, dacă se pornește de la tema inițială care, prin diferite procedee variaționale, conduce la reprofilări notabile. Astfel, toate motivele se raportează la tema inițială, după cum se poate vedea în acest exemplu. (vezi p. 24).

În celula temei principale reținem doar elementul a și b, care va fi identificat în structurile inițiale ale tuturor motivelor și ale temelor, excepție fiind doar cele două hore, unde, de asemenea, s-ar găsi totuși înrudiri, dar la o scară mai îndepărtată. De remarcat procedeele dezvoltării melodice, inclusiv recurența și inversarea ei! Astfel, *Poema Română* nu poate fi considerată, în pofida aparențelor, o partitură mozaicată, în care temele nu se leagă printr-o relație interioară. Dimpotrivă. Precocitatea tînărului compozitor nu exclude o gîndire matură în conceperea parametrilor discursului simfonic. Prin unghiul unei atari analize a *Poemei Române*, devine limpede metoda intercondiționării tematice pe care o preconizează, mult mai evident, în partiturile care urmează, îndeosebi în *Sonata a II-a pentru pian și vioară*.


Tema secundară
2
directă
răsturnare
TEMA MATCĂ
A
1
B
m. „Cîntarea preoților"
3
inversare
„Doina"
4
inversare
m. „Furtunii"
5
T. „Nopții"
6
m. „Clopotului"
7
inversarea recurenței
„Ce spui, mă?"
9
inversare
8
intervertire
T. „Sărbătorii"
m. „Cîntecul cocoșului"
10
inversare
T. „Hübsch"

Arhitectura *Poemei Române* nu este nici ea lipsită de interes, îmbinînd principiile poemei și suitei. Sînt două părți mari, precizate, în interiorul cărora se pot remarca șase secțiuni clar delimitate, două și respectiv, patru, ce se profilează astfel după trimiterile programatice: plaiul românesc, noaptea, furtuna, sărbătoarea, dansul (Hora) și apoteoza. Prima parte e dominată de tema debutului, conexiunile tematice fiind puternice. Aici apare doina, una din emblemele ce vor fi transmise și finalului. La începutul lui răsună tema debutului, principală, iar apoi, motivul de clopot. Partea a doua are aspect eterogen, deoarece față de cele 6 entități tematice, cîte apar în prima, aici sînt 8, ce se perindă însă în mai multe faze. Pentru a le sesiza dispunerea și frecvența, le vom marca în următoarea schemă, litera lor fiind indicată în inventarierea anterioară:

Partea I				*Partea II*	
1	2	3	4	5	6
Plaiul românesc	Noaptea	Furtuna	Sărbătoarea	Dansul (Hora)	Apoteoza
ABCDABCDA	EEFAEAFE	AGH	IJ	KLMMKFKMM	N
do minor	Mi si	Do	Do	Sol La Do	Do

Chiar dacă se reperează unele tipare închise, apare cert că factura *Poemei Române* este deschisă, jalonată în temeiul fuziunii principiului strofic și variațional, deoarece elementul tematic principal e totuși prezent.

Ar trebui reținute și aspecte privind alți parametri, bunăoară orchestrația, domeniu în care G. Enescu excelează, realizînd sonorități pline, puternice, printr-un aparat complex în care echilibrul compartimentelor este perfect. Dacă avem în vedere și antrenarea vocilor bărbătești, vom avea dimensiunea culorilor pe care mizase tînărul compozitor. În mod deosebit se impune tratarea corzilor, pachetele instrumentelor de suflat din lemn, contrastele alcătuite în sugerarea furtunii, efectele onomatopeice. Concluzia? *Poema Română* este o creație marcantă pentru un debutant, pentru un tînăr, care a sesizat cu aplomb datele caracteristice muzicii compozitorilor noștri precursori, îmbogățindu-le, dîndu-le strălucire inconfundabilă. Astfel, a preluat ideea valorificării muzicii populare, și, nu știm de ce, s-a acreditat optica eronată că G. Enescu a apelat doar la cîntecele lăutarilor urbani. Nimic mai neadevărat. G. Enescu a descris cadrul vieții rustice și, pentru a-și atinge acest obiectiv, a recurs la creația specifice satului, concludent exemplu este *Doina*, cea mai autentică transpunere a acestui gen într-o partitură simfonică, deschizînd o eră nouă, care a și fost considerată de către unii scriitori, pentru cultura românească, drept „era doinei“ ... Tot el are întîietate, cînd introduce isonurile stratului muzical psaltic în genul simfonic, fiind fără îndoială un pionier, deschizînd orizonturi nesesizate la noi.

Dacă ar fi numai această *Doina* în partitura *Opus 1* și ar fi fost suficient o concludentă atitudine patriotică a lui G. Enescu, ori, alături se află o sîrbă și, mai ales, cele două tipuri de hore, de un nespus farmec. Tot G. Enescu își afirmă respectul față de creația generației anterioare, atunci cînd onorează cu harul său, o pagină datorată inspirației

șefului muzicilor militare, unul dintre numeroșii compozitori care au anturat pleiada precursorilor, a acelor muzicieni care au înălțat templul școlii componistice naționale.

Contează enorm faptul că audiția *Poemei Române* a reprezentat un eveniment de o nemaipomenită anvergură, prin răsunetul ei în conștiința românească. În această privință, vom recurge la rîndurile lui Grigore Ventura: „Cînd un adolescent de șaptesprezece ani mînuiește orchestra ca un penel, cînd face muzică descriptivă precum a făcut-o în poema simfonică, descriind în tonuri amurgul unei seri de primăvară, cîntecul preoților, clopotul, fluierul păstorilor, furtuna cu bubuitul tunetului, scăparea fulgerului și căderea trăznetului, calmul ce urmează dezlănțuirii elementelor, cîntecul greerului, veselia țăranilor, doinele și horele populare, cînd știe a ne da o închipuire perfectă a toate acestea într-un admirabil peisaj muzical, un asemenea adolescent este deja un maestru în arta sa...

Muzica instrumentală română s-a născut! Treaba noastră este de acum înainte să o creștem cu iubire, altoind-o pe arborele străvechi și roditor al muzicei noastre populare.“[15]

Cronicarul *Voinței Naționale* evocă momentul primei audiții a *Poemei Române*, cînd au răsunat sub cupola *Ateneului Român* ... „arii populare ... împletite în armonia sfîntă a creației ... într-o clipă de adevărată preamărire a acestui cîntec românesc, horele și doinele tresăltau laolaltă în vijelia orchestrației.

A fost un cîntec nou pentru mulți, o vrăjire de acelea ce nu se uită și de la un capăt la altul al țării s-a rostit cu o adîncă dragoste numele cîntărețului și în același timp compozitorului ridicat dintre noi.

Era George Enescu. Intrarea muzicei noastre în alcătuirea complicată a simfoniei a fost o revelație și toți bîrfitorii acestor motive populare atît de prețuite mai înainte de un Liszt, un Brahms, un Grieg au trebuit să le vadă frumusețea“.[16]

Cîțiva ani mai tîrziu, cel care semnează Thecel, arătînd că *Poema Română* s-a cîntat în Statele Unite ale Americii, face o serie de considerații. Astfel, ar reuni două rapsodii. Privitor la fondul creației reproșează absența selecției materialului citat, reluînd o mai veche observație că temele sînt „triviale“, făcînd o clară distincție între cîntecele țăranului (doinele) și melodiile (hori, sîrbe) „meșteșugite de țiganii lăutari“. Apoi, găsește că legătura simfonică a diferitelor momente e slabă, ceea ce face ca „iluzia să fie aceea a unui potpouri oarecare“.[17]

Totuși, se recunoaște tehnica și fantezia tînărului compozitor.

Evocînd, către amurgul vieții, prima audiție a *Opus nr. 1*, G. Enescu folosește termenii „*sărmană Poemă*“ și „biata mea *Poemă?*“[18],

[15] Arutnev (Ventura, Gr.) *Enescu*. În: *Foaia pentru toți*. II, 16 (96), 15 martie 1898, p. 164.

[16] Barbu, Lăutaru. *Concertul Enescu*. În: *Voința Națională*, I, 12, 1 aprilie 1907, p. 94.

[17] Thecel. *George Enescu ca muzicant și compozitor*. În: *România Musicală*, XIV, 10, 15 mai 1903, p. 73—74.

[18] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu*, *op. cit.*, p. 49 și 50.

privind-o tot cu dragoste, dar cu o oarecare condescență. Compusă în același an cu opera *Sapho* de Massenet, cu *Don Quijote* de R. Strauss, *Ucenicul vrăjitor* de P. Dukas, *Poema Română*, în pofida tinereții compozitorului, rămîne o creație de răscruce în muzica românească, pe care trebuie s-o cunoaștem și s-o prețuim ca și *Luceafărul* lui Eminescu, *Amintirile* lui Creangă și picturile inspirate din viața de la țară ale lui Nicolae Grigorescu!

PASTORALA-FANTEZIE

Succesul *Poemei Române* l-a determinat pe tînărul autor să considere că poate să mai insiste asupra tematicii programatice, care, de-altfel, îl va preocupa și mai tîrziu. Astfel, la 10 ianuarie 1899, la Paris, trage bara finală la *Pastorala-Fantezie* pentru orchestră mică, neînzestrată cu număr de opus. De ce? Greu de răspuns. G. Enescu era un compozitor ce se bucura de credit de vreme ce, la 19 februarie 1899 dirijorul Eduard Colonne o și prezintă în primă audiție cu orchestra sa, la Teatrul *Châtelet*. Potrivit ecourilor, succesul a fost palid. La București s-a cîntat la 2 aprilie 1900, cu orchestra *Societății Filarmonice*, fiind condusă de autor.

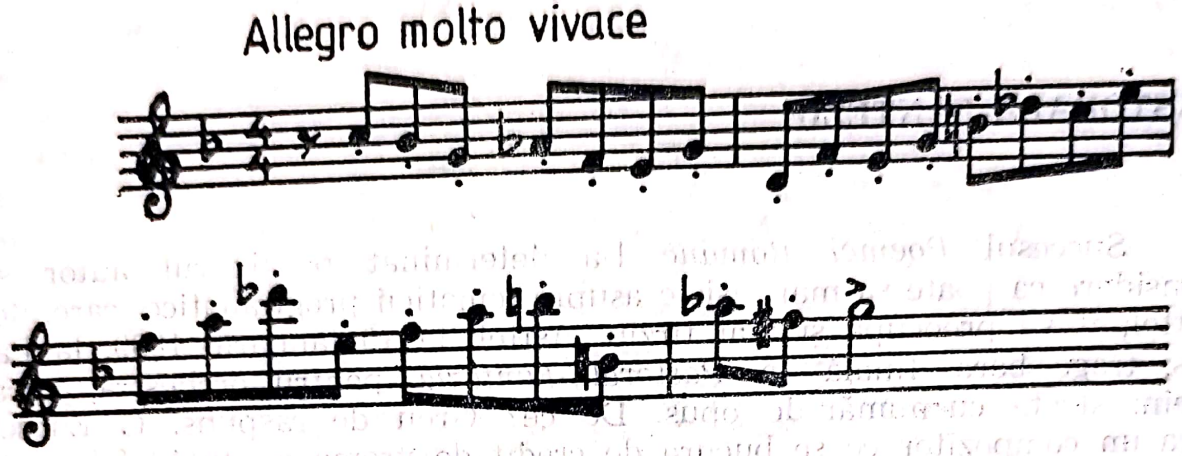
În unele privințe *Pastorala-Fantezie* este apropiată de *Poema Română*, descoperindu-se similitudini în privința programatismului, compozitorul surprinzînd o sferă tematică inspirată de frumusețile naturii, foarte clar și succint formulată într-o cronică pariziană: „Redă un peisaj rustic, o atmosferă în aer liber, în care se profilează alternanțele de calm și zbucium din natură. O adiere de vînt, un fior de ploaie, o zguduire a trăznetului care-și regăsește la sfîrșit o blîndă și pașnică seninătate".[19] G. Enescu pare obsedat de imaginea naturii, conturată de dezlănțuirea furtunii. Stan Golestan aduce cîteva detalii în plus, găsind chiar și un dialog purtat de doi ciobani în contextul freamătului ... „frunzelor agitate de zefirul dulce al serii".[20] Mai mult, S. Golestan, invocînd „sentimentul nobil" și „inspirația poetică" a muzicii, susține că autorul ... „a dorit să ne dea un fel de *Cîmpie românească*, împreună cu ciobanii săi".[21]

Și sub acest aspect, apropierea de *Poema Română* e vizibilă. Totuși, G. Enescu nu recurge pentru realizarea imaginilor dorite, la citate, la teme populare, materialul muzical aparținîndu-i, degajînd o ambianță lirică, contemplativă. Sub raport constructiv, această partitură e constituită pe succesiunea a două teme, purtînd trăsături li-

[19] Drăghici, R. *George Enescu, op. cit.*, p. 242.
[20] Golestan, S. *Pastorala-Fantezie, poema simfonică de D-l G. Enescu.* In *România Musicală*, X, 5, 1 martie 1899, p. 39.
[21] Idem, ibidem.

neare, fiind concepute pentru a fi tratate contrapunctic, de unde caracterul lor motoric, activ. Prima temă, la viole, *Moderato*, emană caracter pastoral, fiind încadrată în metrul de 6/8.

A doua temă, *Allegro molto vivace*, are un profil ilustrativ, ce nu se menține în cadrul predominat de mersul în trepte alăturate, antrenînd și intervale cromatice. Să reținem relația secundă mare — terță mică din configurația temei secundare:



Construcția *Pastoralei-Fantezie*, se axează pe o formă simetrică, la cei doi poli avînd teme cu o dezvoltare limitată. Secțiunea centrală e agitată. În secțiunea reexpozițională. *Tempo primo*, cele două teme alternează într-un discurs fluent, cu tentă picturală.

Pastorala-Fantezie are calități pe linia plasticității muzicii, marcînd un nou pas în direcția cristalizării stilistice. Ecourile nefiind prea puternice, G. Enescu își dă seama că nu-și poate contura căutările, fapt extrem de pozitiv pentru evoluția sa, descriptivismul neoferindu-i cheia forării în adîncuri. Astfel că, muzicianul își va canaliza eforturile în direcția descoperirii unor noi modalități, ceea ce-l conduce spre forme concertante și rapsodice.

FANTEZIA PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Reputatul interpret care a fost, de asemenea, George Enescu nu a scris, paradoxal, nici un concert, ceea ce nu înseamnă că n-a fost preocupat de acest gen, ori că nu l-a abordat. Astfel, la 26 martie 1896, s-au interpretat în *Sala Pleyel*, două părți dintr-un *Concert pentru vioară și orchestră* de G. Enescu, solist compozitorul, dirijor Fernand Halphen. Lucrarea a rămas neterminată, reluîndu-se după ani de către Sandu Albu, solist, demonstrîndu-se calități pe linia muzicalității, dar și carențele unei partituri compuse la 15 ani. La Paris, George Enescu, lucrează, către sfîrșitul anului 1897, deci după ce terminase *Poema Română*, la un *Concert pentru pian și orchestră*, în re minor,

la proiectul căruia a renunțat, după ce compusese partea I.

În bogăția zestrei manuscriselor din perioada de tinerețe, se găsesc și alte proiecte cu caracter concertant, ceea ce înseamnă că a fost preocupat de acest gen. Astfel, *Concertino pentru pian și orchestră*, cu mai multe variante, cea mai amplă fiind încheiată. Alte schițe sînt ale unei *Simfonii concertante pentru orgă și orchestră*, în Re major; ale unui *Dublu concert pentru vioară și orchestră*.

În 1896, iese la iveală *Fantezia pentru pian și orchestră*, care s-a interpretat în concertul *Societății Filarmonice* din București, la 26 martie 1900, dirijor fiind autorul, solist Theodor Fuchs, căruia i-a și fost dedicată. Oscar Spirescu, în calitate de critic muzical al ziarului *Epoca*, socotea prima audiție „... marele eveniment al concertului", în care G. Enescu ... „ca și în *Poema Română*, s-a arătat un admirabil compozitor, pentru care arta orchestrațiunii nu mai are nici un secret".[22] Un alt cronicar, Max Reiniger o califică: „... lucrare plină de muzicalitate, de la un capăt la celălalt, și de un colorit sonor proaspăt".[23]

În aceste cronici se remarcă existența a trei elemente de gen: marș, vals și motiv bisericesc, deși semnul întrebării planează asupra acestuia din urmă, putînd fi mai curînd de o atmosferă interiorizată, de reculegere. Partitura confirmă cele trei sfere tematice, iar orientarea compozitorului spre acestea denotă o oarecare optică juvenilă, conform vîrstei autorului. Partitura are un motto ce proslăvește munca maestrului, care va fi însă binecuvîntată de providență: „Soll das Werk den Meister loben / Doch der Segen kommt von oben".

Concepută într-o singură parte, *Fantezia pentru pian și orchestră*, debutează printr-o întinsă monodie orchestrală cu caracter de marș, continuă cu un amplu dialog al acesteia cu instrumentul solist și se încheie după un fugatto în sonorități strălucitoare. Motivele principale revin odată cu incipitul purtat de orchestră, subliniat prin acordurile impunătoare și gamele cromatice de virtuozitate ale pianului, într-o traiectorie tonală de la Si bemol major, prin Sol major, la re minor.

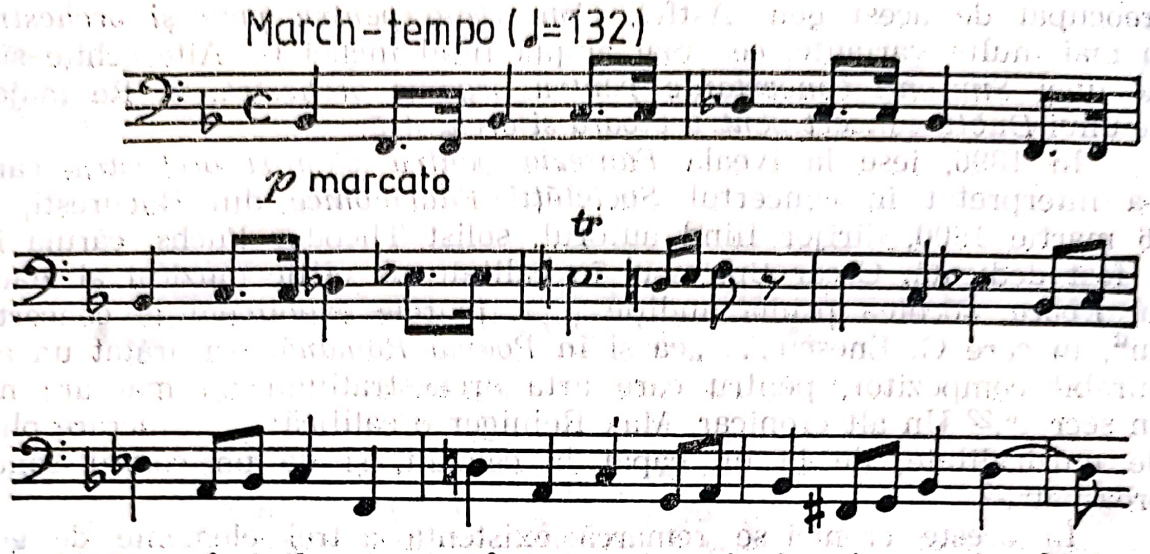
Procedeele de relativ efect sonor, trădează reminiscențe și numeroase aspecte stilistice care nu-i sînt proprii compozitorului, dar prin purgatoriul cărora trece, în lupta pe care o poartă pe calea emancipării individualității sale. Astfel, menține o lungă monodie cu o structură intervalică ce preconizează imitații și insistente formule ritmice punctate. Scriitura pianistică e încă sărăcăcioasă, dublajele sînt frecvente, iar contururile melodice par îngroșate. Și totuși, măiestria începe să se vadă în felul în care realizează construcția acestei *Fantezii*, conferindu-i dinamismul unei sonate de o alură mai complexă, în care

---

[22] Spirescu, O. *Al cincilea concert simfonic. Cronica muzicală*. In: *Epoca*, IV, 279—85, 29 martie 1900, p. 1.

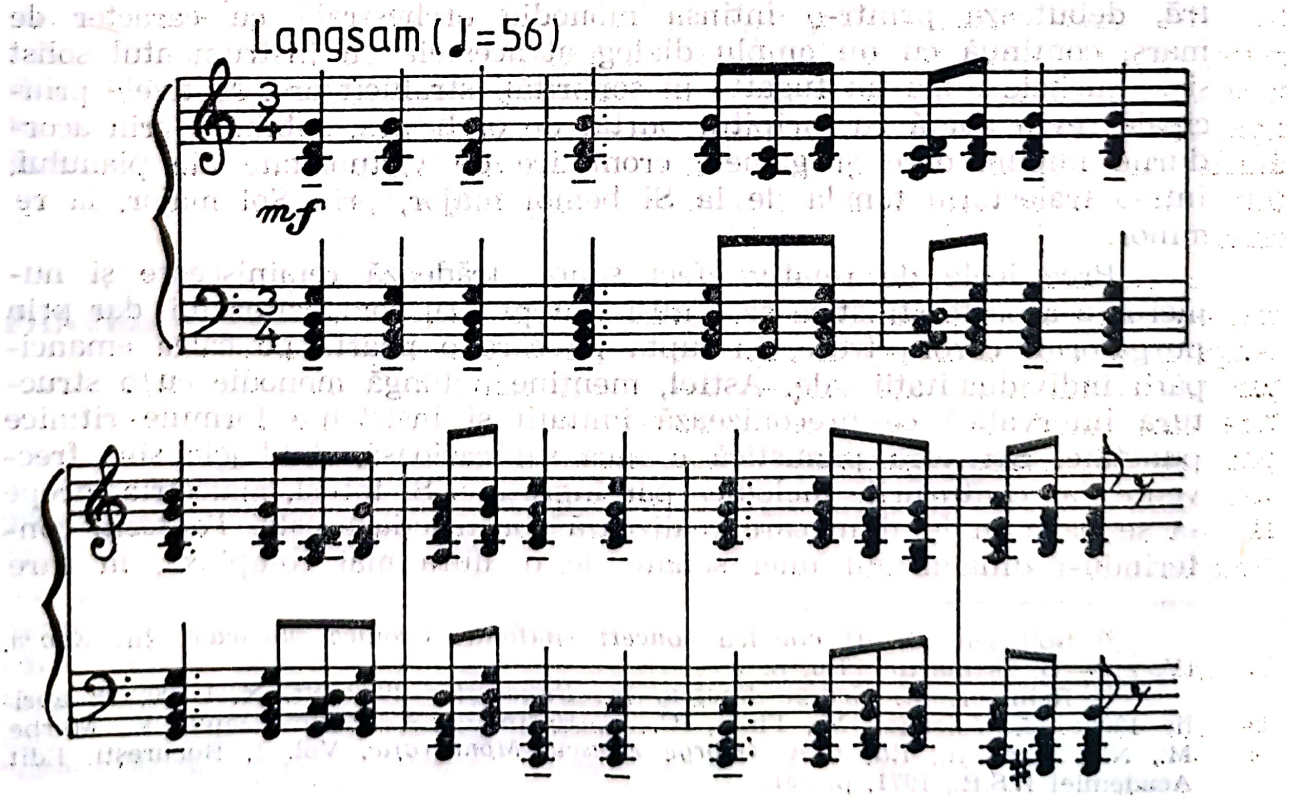
[23] Reiniger, M. *George Enescu*. In: *Bukarester Tagblatt*, XXI, 90, 22 aprilie 1900; cf. Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie*, Vol. I, București, Edit. Academiei R.S.R., 1971, p. 251.

se impun, într-adevăr, trei teme, dar prima e constituită din două motive, adevărat, apropiate, de importanță aproape egală, cam rigide ca parametri:



Metamorfozările vor conferi temei, noi și noi aspecte, fără a-i altera substanța, nici chiar atunci cînd profilul său se modifică simțitor, dintr-un marș devenind o melodie lirică, purtată în largi valori ritmice. Și tema ternară, cu caracteristicile valsului *(Lebhaft)*, este o derivație a celui de al doilea element al temei principale, căpătînd, în procesul reprofilărilor, chipuri noi ce îmbogățesc sfera sa lirică.

A treia idee *(Langsam)*, în Sol major, are, de asemenea, mișcare ternară, degajînd reflecție, contemplare.



Dezvoltarea e comprimată, repriza relansînd temele fără mari deturnări. În schimb, coda creează o tensiune dinamică, efectul punctării culminației, urmărindu-se sonorități apoteotice, după cele mai acreditate convenții romantice. Într-o cronică pe marginea primei audiții bucureștene, G. Enescu e considerat ... „compozitor de bun gust, cu un fond serios". Ceea ce se reproșase, privește ... „instrumentația prea încărcată" care punea în umbră instrumentul solist. Cu toate acestea, orchestrația era apreciată drept „grandioasă și strălucitoare"[24].

SIMFONIA CONCERTANTĂ PENTRU VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ, OP. 8

Efortul spre escaladarea genului simfonic este concretizat în singura partitură mai complexă, din acești ani, definitivată, cu număr de *Opus 8: Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră*, terminată la Mihăileni, 2 noiembrie 1901. Dedicată lui Joseph Salmon, a așteptat opt ani pînă a fost prezentată în primă audiție de către acest interpret, la Paris, sala Gaveau, cu orchestra Lamoureux, dirijată de G. Pierné. Evenimentul a avut loc la 3 februarie 1909, zi fatidică deoarece succesul a fost neînsemnat, reacțiile critice pricinuind autorului multă amărăciune.

Într-o corespondență din Paris pentru *Muzica*, Leon Passurf constată ... „nu prea multă căldură" din partea publicului. „Ea comportă cîteva cusururi de construcție care n-au fost străine manifestațiunei ostile a auditorului; trebuie însă să recunoaștem că e muzică ce vibrează și care palpită de o frumoasă pasiune generoasă"[25]. J. Jemain, descriind protestele unei părți din public aduce un „... omagiu tehnicii sale perfecte și profundei sale muzicalități". Simfonia ar fi „mai curînd concert" ce „nu oferă un interes palpitant"[26].

Reînscrierea, la 4 decembrie 1909, pe afișul aceleiași orchestre pariziene a *Simfoniei concertante*, prilejuiește alte remarci. Și de data aceasta părerile sînt foarte diverse, cînd favorabile, cînd defavorabile, cu ironii mai mult sau mai puțin subtile. G. Enescu le evocă ... „n-am avut parte de multă indulgență. Dacă răsfoiesc ziarele vremii, găsesc ecouri puțin măgulitoare: «Simfonie deconectantă» ... «concert cu cioc» etc., dacă nu doreau decît să mă jignească, scopul lor a fost atins"...[27]. Calificativul „Simfonie deconcertantă" aparține cronicii din

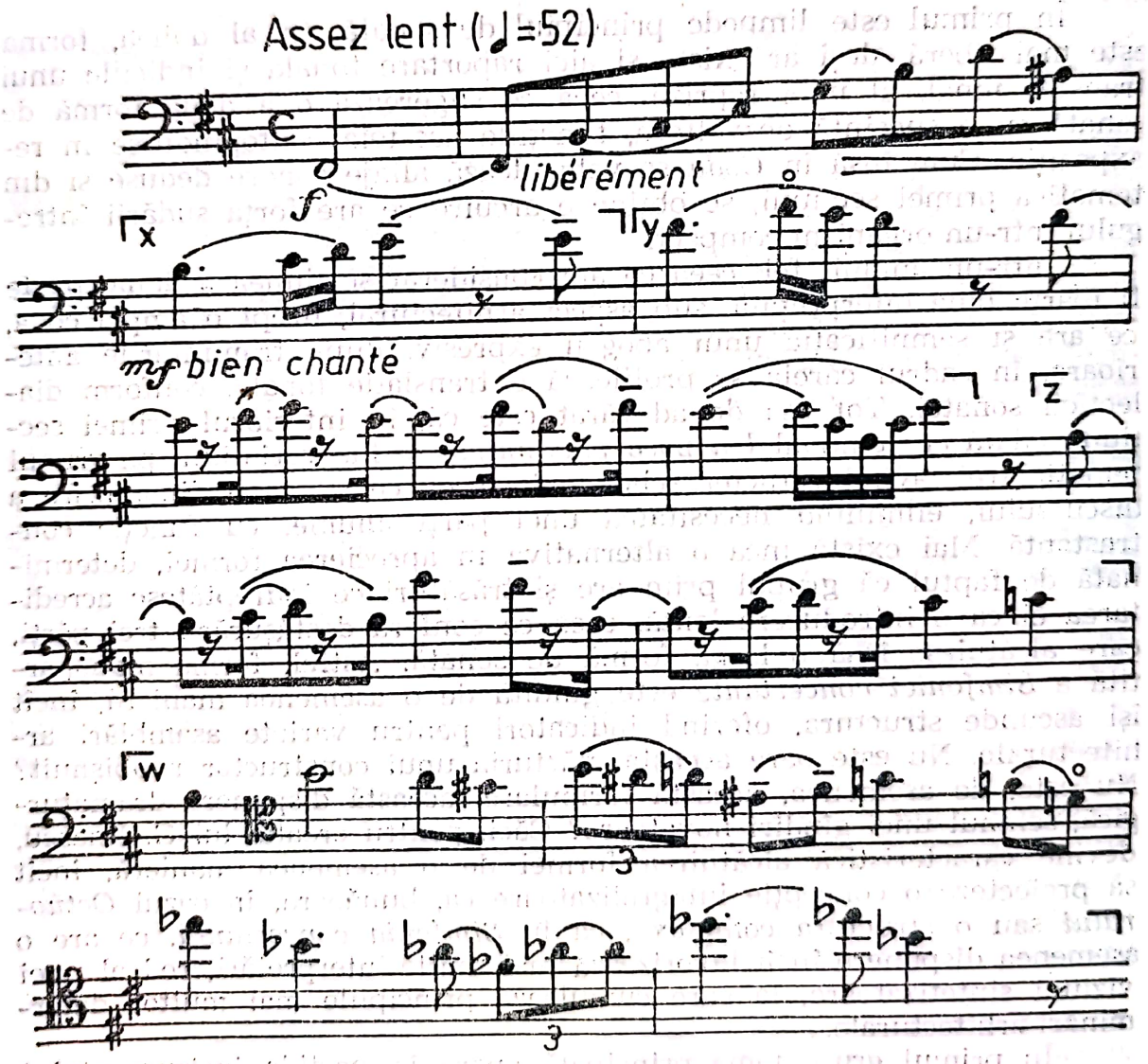
[24] Poc. *Concertele simfonice*. În: *România Musicală*, XI, 9, 1 mai 1900, p. 66.

[25] Passurf, L. *Scrisoare din Paris*. În: *Muzica*, II, 6, martie 1909, p. 207.

[26] Jemain, J. *Revue des grands concerts. Concerts Lamoureux*. În: *Le Menestrel*, XV, 12 (4069), 20 martie 1909, p. 93; cf. Voicana, M. ... *George Enescu*, vol. I, *op. cit.*, p. 358.

[27] Gavoty, B. *Op. cit.*, p. 53—54.

iz folcloric în si minor. Este urmat de o legănare în care intervalele de secundă mare, mică și terță mare vor fi caracteristice, favorizînd, iarăși, îndepărtate asociații folclorice, pentru ca prima frază să cadențeze, printr-un arpegiu pe relativa majoră (motivul y). Fraza a doua oferă alte motive, primul, „z", e o variantă a motivului inițial, „x", altfel dispus ritmic, întrerupt de pauze, avînd o expansiune de septimă mică ascendentă, după care succede un motiv cu alură cromatizată, modulînd spre îndepărtatul mi bemol „w". Va urma o reluare variată a temei, evidențiindu-se unele din motivele componente, mereu altele. Grupul acesta tematic are fluență, cantabilitate, înglobînd căldură interioară. Aparent eterogenă, structura motivică a acestui grup e dominată de sinteza ce antrenează sonorități folclorice românești și elemente specifice romantismului tîrziu.

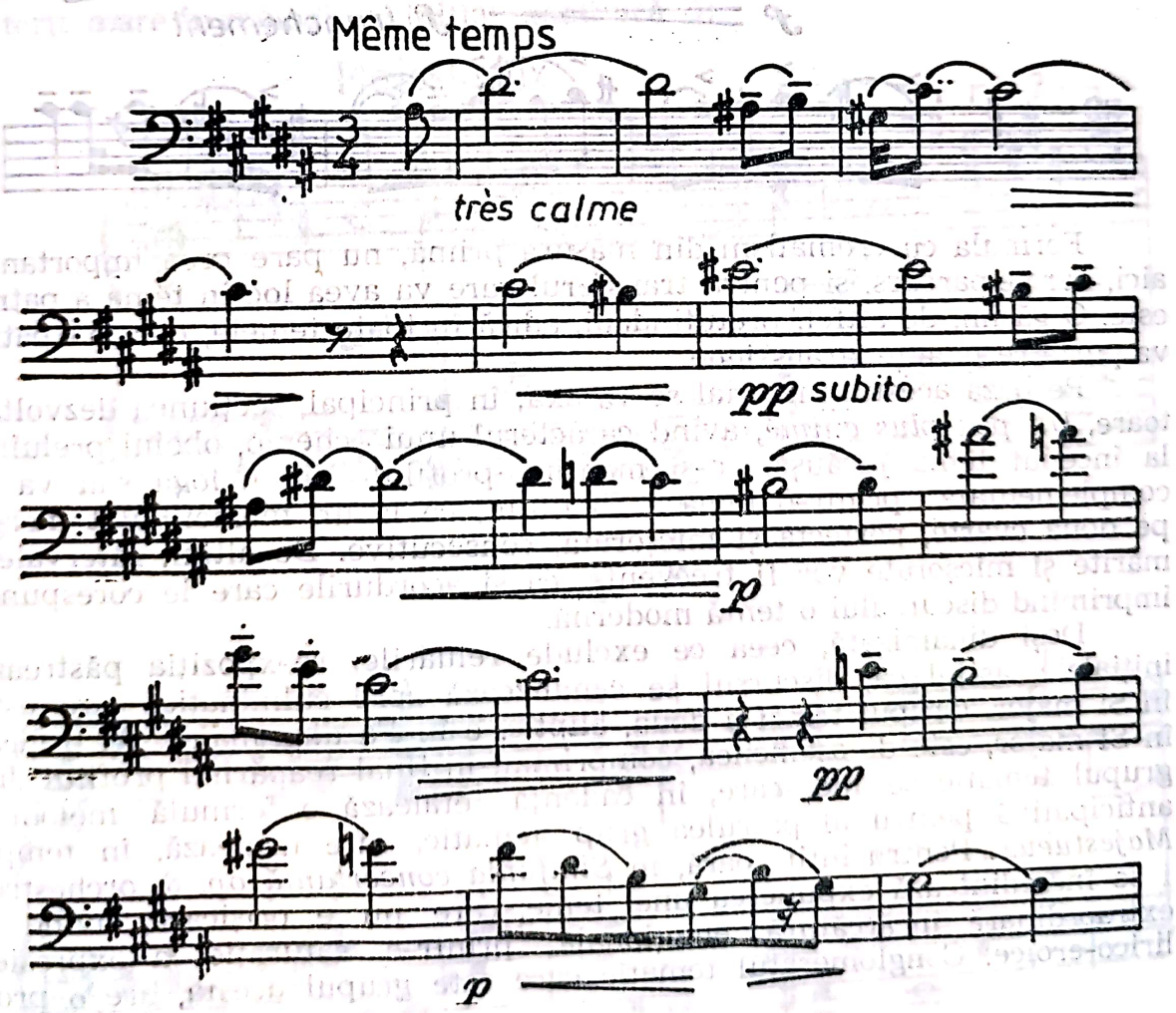


Deși nu intră în vederile noastre studierea procesului de creație, în cele cîteva variante ale *Simfoniei,* ale *Concertului pentru violoncel și orchestră,* se observă cum diferă factura de virtuozitate a primelor

două măsuri, compozitorul nefiind satisfăcut de ea, în timp ce, motivul, să zicem, cu tentă românească (si-do diez-re-mi) se păstrează. Chiar și tempoul este, într-o schiță, *Andante,* în timp ce, în alta e *Assez lent,* care va fi menținut.

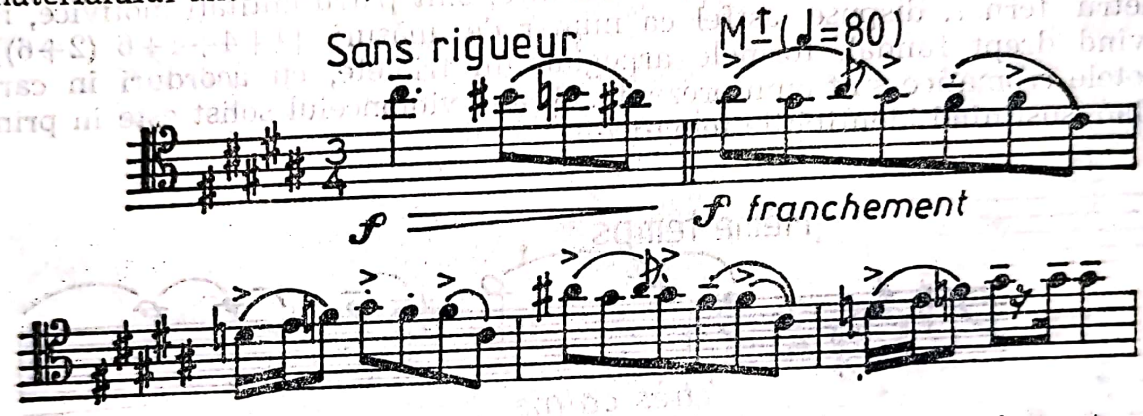
Pe expunerea grupului tematic principal se axează o desfășurată introducere purtată variațional, păstrîndu-se relația violoncel-orchestră, în sensul că aceasta va fi subordonată pînă cînd într-o culminație (m. 4) orchestra susține o explozivă cantilenă la viori, grefată pe materialul motivelor „x" și „y", ca un strigăt, ca o exclamație, apelîndu-se la imitații, la translații secvenționale. Momentul în si minor e sublim și memorabil, apărînd ca o încununare a tensiunii anterioare, pregătită îndelung.

Al doilea grup tematic este în Si major *Même temps,* care, fără să aducă un contrast puternic, instaurează o atmosferă contemplativă, lirică, de calm și seninătate. Ca structură, sînt patru entități motivice, în metru ternar, dispuse astfel ca număr de măsuri [4+4+4+6 (2+6)], avînd drept fundal, formele arpegiate în triolete, cu acorduri în care notele cromatice sînt omniprezente. Și aici violoncelul solist este în prim plan, susținînd identitățile tematice.



De observat că al treilea motiv împrumută elemente caracteristice din grupul prim tematic (motivele „z" și „y"), iar în faza ultimă, după o arcadă cromatică descendentă, se arpegiază pe acordul de septimă mare al treptei a II-a, după care se cadențează, printr-o arcadă de terță, urmată de secunda mare, tot coborîtoare. De mare frumusețe sînt deschiderile de cvartă perfectă ascendentă, care imprimă liniștea caracteristică acestui grup tematic.

Mai simplă ca și construcție este a treia temă, tot în Si major, *Moderato*, cu un profil integru, deoarece domină în fizionomia ei motivul jucăuș, purtînd rezonanțele muzicii populare, fapt accentuat și de apogiatura celui de al doilea do diez, ca și de reluarea aceluiași interval (secunda mare) ori a aceluiași desen (cvarta perfectă). În măsura a doua, mersul treptat suitor corespunde formulei caracteristice din motivul inițial „x" al primului grup tematic, ceea ce înseamnă că ramificațiile materialului anterior acționează puternic.



Formula cu cromatism din măsura primă, nu pare prea importantă aici, dar pe parcurs, și pentru transferul care va avea loc în tema a patra, este. O găsim, de altfel, pretutindeni, adică în toate temele, dar în a patra va purta rezonanțe straussiene.

Pe baza acestui material se va axa, în principal, secțiunea dezvoltătoare, *Un peu plus animé*, avînd caracterul unui scherzo, oboiul preluînd la început tema jucăușă, ce-și menține profilul. Va dialoga sau va fi complementată printr-o temă a flautului, ce la un moment dat merge pe două cvarte, perfectă și micșorată, consecutive. De altfel, intervalele mărite și micșorate vor fi frecvente, ca și acordurile care le corespund, imprimînd discursului o tentă modernă.

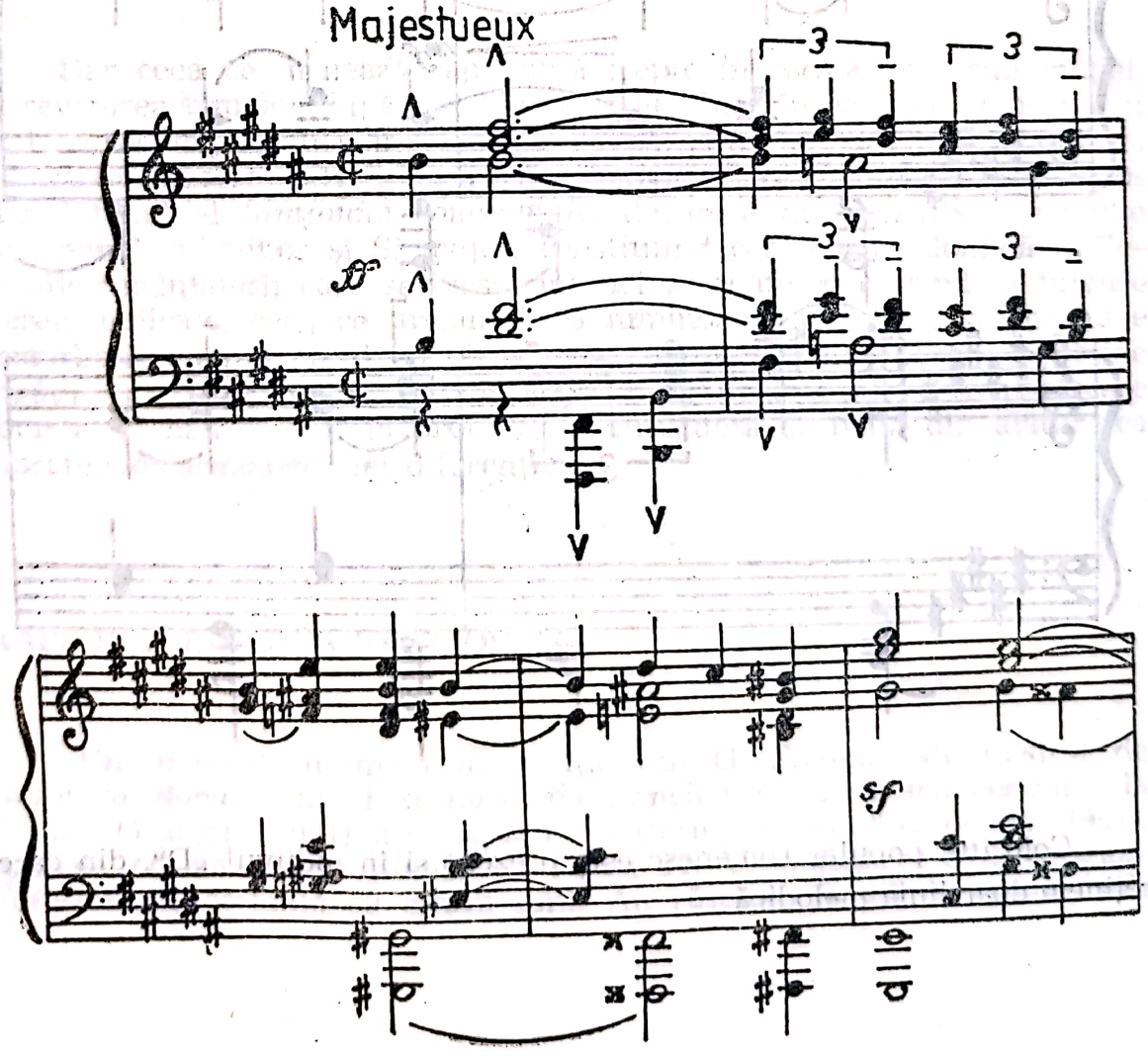
Deși dinamizată, ceea ce exclude reluările, reexpoziția păstrează inițialele, astfel că, discursul se canalizează spre culminație, care este în Si major. Grupul temei a doua, eliptic, e în Fa diez major. Al treilea, în Si major, este de asemenea, comprimat, în final reapărînd profilul din grupul tematic secund, care, în cadență, etalează o formulă melodică anticipativă pentru al patrulea grup tematic, care urmează, în tempo *Majestueux*. Pentru întîia oară, în *Simfonia concertantă op. 8*, orchestrei i se încredințează expunerea unei teme, care nu e orișicare, avînd o extraordinară încărcătură emoțională, printr-o saturație a expresiei lirico-eroice. Conglomeratul tematic care este grupul acesta, are o pro-

iectare foarte curioasă, excelînd prin cantabilitate. Schema sa se prezintă astfel:

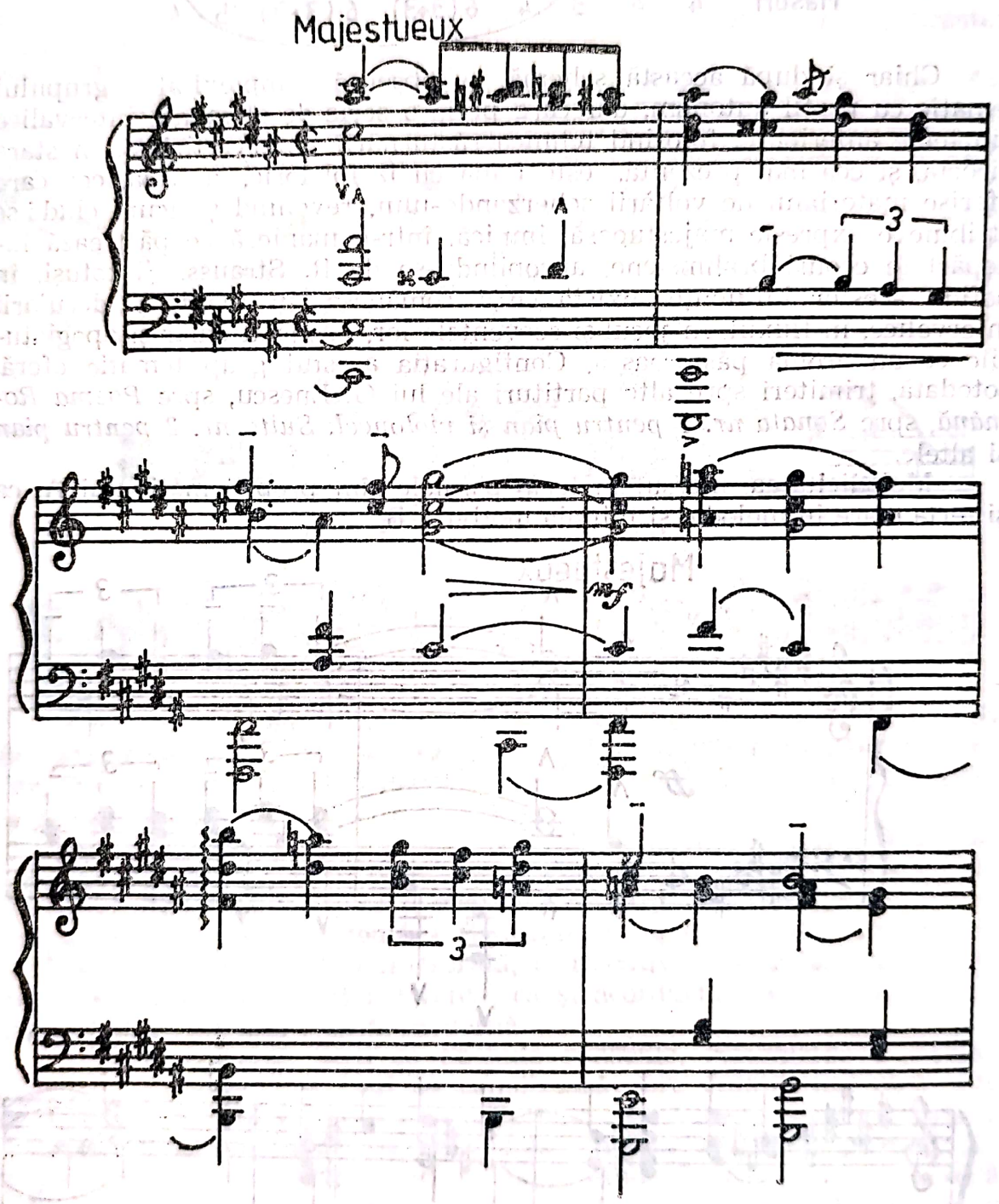
Fraza	A	B	C	B	D	E (Dv)	A	C
Măsuri	4	4	3	4	6 (3+3)	6 (3+3)	5	4

Chiar și după această schemă, se observă complexitatea grupului tematic cu profil autonom, dar care preia o serie de elemente intervalice din teme anterioare, folosind tehnica răsturnării, intervertirii... În stare directă, și cea mai prezentă, este tema cu iz folcloric, a treia, cea care oferise materialul dezvoltării scherzando-ului, revenind și acum cînd i se atribuie o expresie majestuoasă, imnică, într-o manieră ce păstrează îndepărtate ecouri brahmsiene, apropiindu-se de R. Strauss. Și totuși, în pofida acestor influențe, există ceva românesc în maniera derulării intervalice, în fluxul, în jocul și secvențele lor, păstrînd chiar și apogiaturile ce au aromă păstorească. Configurația acestui grup tematic oferă, totodată, trimiteri spre alte partituri ale lui G. Enescu, spre *Poema Română*, spre *Sonata nr. 1 pentru pian și violoncel, Suita nr. 2 pentru pian* și altele.

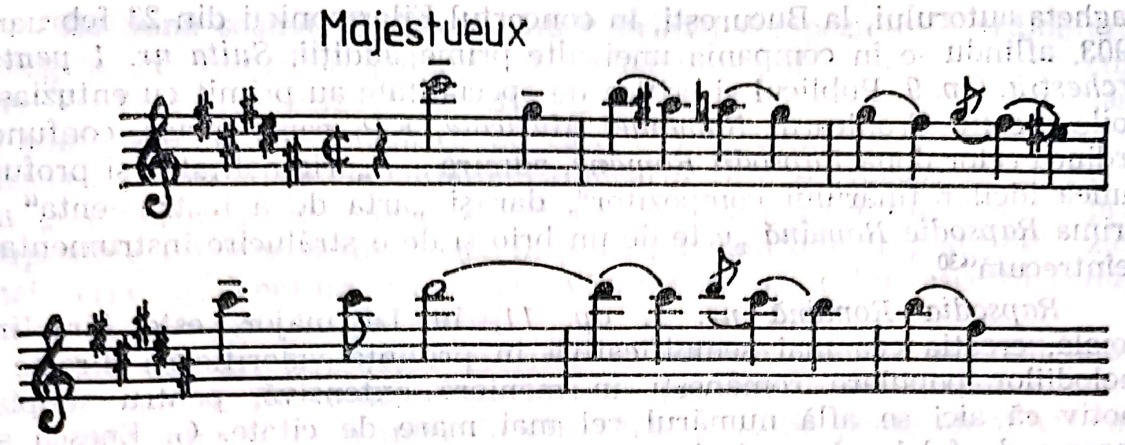
Melodicitatea, mersul în terțe paralele sînt proprii motivului A, ca și terța mare în melodie și inițiala motivică B:



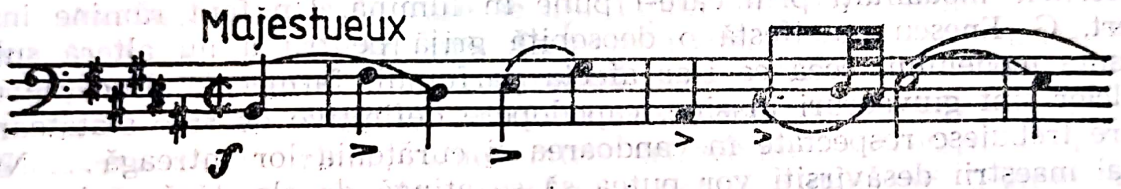
Influența lui R. Strauss apare limpede în motivul „C", prima măsură, după care caracterul popular românesc, prin adoptarea motivului temei a treia, este evident, conferindu-i savoare și pregnanță.



Coloritul popular românesc este prezent și în motivul „D", din care reținem doar linia melodică.



În fine, tema a cincea, preluînd unele atribute motivice din precedentele, are caracter de *stretta,* deci și poncifuri, cu alură de virtuozitate (de la ms. 4).



Dar ceea ce urmează reprezintă trepte în escaladarea culminației, cu revenirea temelor după regulile reprizei, chiar în oglindă, ambele, mai întîi în Re major, apoi, în Si major, după care procedee concertante de velocitate conferă codei o aură monumentală și strălucitoare. Este curios planul tonal al *Simfoniei concertante,* deoarece nu prezintă o evoluție interesantă, si minor și Si major, constituind centrele ce domină; inflexiunile modulatorii care se ivesc sînt neînsemnate, nereușind să tulbure sferele indicate, ceea ce înseamnă că luminozitatea acestei creații nu e perturbată, compozitorul solicitînd alte compartimente pentru a obține bogăția spectrului sonor, sau a sesizat-o în inflexiunile cromatice care abundă, nemaifiind vitală proiecția contrastantă derivată din alăturarea suprafețelor armonice, net diferențiate.

RAPSODIA ROMÂNĂ NR. 1, OP. 11

Un moment însemnat al creației lui G. Enescu este ilustrat de *Rapsodia Română nr. 1 și Rapsodia Română nr. 2,* prima compusă la Sinaia (14 august 1901), a doua, la Paris (terminată la 26 octombrie 1901). Ambele poartă același număr de *Opus, 11.* Cronologic, ele devansează *Simfonia concertantă* cu cîteva luni. Au răsunat în prima audiție, sub

bagheta autorului, la București, în concertul Filarmonicii din 23 februarie 1903, aflîndu-se în compania unei alte prime audiții, *Suita nr. 1 pentru orchestră, Op. 9*. Publicul și critica de specialitate au primit cu entuziasm noile creații. Cronicarul *României Musicale*, E.P. care, curios, confundă ordinea celor două *Rapsodii Române*, admiră . . . „originalitatea și profunzimea ideilor tînărului compozitor", dar și „arta de a instrumenta" . . . Prima *Rapsodie Română* „este de un brio și de o strălucire instrumentală neîntrecută"[30].

Rapsodia Română nr. 1, op. 11, în La major, este, fără îndoială, creația cea mai semnificativă în privința valorificării directe a melodiilor populare românești în manieră extensivă, pentru simplul motiv că aici se află numărul cel mai mare de citate. G. Enescu se apropie de folclorul muzical popular românesc, considerîndu-l, cum va spune mai tîrziu, . . . „mai savant decît toată muzica așa zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient; e mai melodic decît orice melodie, dar fără să vrea, e duios, ironic, trist, vesel, grav" . . .[31].

Prelucrarea cîntecului popular l-a preocupat îndelung, dovadă diferitele modalități prin care-l pune în lumină. Un fapt rămîne însă cert, G. Enescu manifestă o deosebită grijă pentru a nu altera substanța modelului, ceea ce i-ar afecta parfumul, farmecul. „Bucățile de folclor sînt giuvaeruri în sine, capodopere definitive de sine stătătoare, care trebuiesc respectate în candoarea și curățenia lor întreagă . . . Numai maeștrii desăvîrșiți vor putea să se atingă de ele, fără să le altereze lucirea lor . . . Căci pentru giuvaeruri, arta este să le pui în evidență, într-un panou arătîndu-le frumusețea, fără să ceri decît cel mult recunoașterea meritului aranjamentului. Meritul mare, inițial, este al anonimului care a conceput melodia"[32].

Grigore Ventura sesizează farmecul celor două *Rapsodii Române*, mai înainte de orișice, datorită prezenței „gamei naționale", care contribuie la imprimarea gradului de specificitate națională. Exemplul oferit de George Enescu în aceste creații, îl determină pe muzicianul și criticul Grigore Ventura să pledeze pentru orientarea națională, pornindu-se de la modelul muzicii populare . . . „De un pătrar de secol mă lupt prin grai și prin scris pentru a convinge pe muzicanții noștri că avem o comoară nesecată de teme originale în muzica noastră populară, și că trebuie să ne folosim de dînsa pentru a crea o muzică națională"[33]. Această luptă își arată roadele în *Rapsodiile* lui G. Enescu, care, în interpretarea lui G. Ventura, echivalează cu o „nouă direcție"[34].

---

[30] E. P. *Concertele simfonice*. În: *România Musicală*, XIV, 7—8, 1—15 aprilie 1903, p. 53.

[31] Oulmont, Charles. *De vorbă cu George Enescu*. În: *Timpul*, București, III, 781, 6 iulie 1939, p. 2.

[32] B(rasey), R(ené). *Convorbire cu George Enescu*. În *Patria*, Cluj, IX, 7, 13 ianuarie 1927, p. 1.

[33] Ventura, Grigore, *George Enescu*. În: *Revista idealistă*, I, Tom I, 1 (14) martie 1903, p. 189—190.

[34] Idem, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

De bună seamă, G. Enescu nu e primul compozitor în ordine cronologică, ce valorifică potențialul melodiei populare și e curios cum Gr. Ventura nu sesizase aceasta. Evident, G. Enescu are altă clasă și conferă tematicii folclorice pe care o vehiculează o dimensiune superioară, aceea a universalității. Cronicarul care prevăzuse că G. Enescu „are menirea de a dezvolta și de a cultiva folclorul" capătă prin *Rapsodiile Române* o satisfacție în plus. „Aveam dar dreptate de a zice, mai scria Gr. Ventura, că mi-am văzut visul cu ochii, ascultînd *Rapsodiile Române ale lui Enescu*"[35].

Într-adevăr, *Rapsodiile* prezintă ca într-un „panou" melodii populare românești, folosindu-se de metoda pe care compozitorul o determină edificator într-un interviu din 1928: „. . . Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterare, fără codițe sau umpluturi . . . *Rapsodiile* mele juxtapun motivele și le instrumentează . . . *Rapsodiile* le-am scris astfel din pur instinct. Numai după aceea am căutat să-mi dau seama care era necesitatea care îmi dictase astfel"[36].

Așadar, „panou" în care se „juxtapun motivele". Nimic mai limpede decît aceste precizări care oferă cheia concepției ce guvernează cele două *Rapsodii Române;* nr. 1, excelînd prin melodii de joc, deci melodii instrumentale, ceea ce l-a făcut pe compozitorul Mircea Chiriac să observe că în prima, unele cîntece își schimbă caracterul inițial în joc, pentru a se încadra în atmosfera generală a dansului. „*Rapsodia a II-a* prezintă operația inversată: aici elementul predominant este *cîntecul,* iar temele originale de joc se adaptează și se transformă în cîntece"[37].

S-au dat și interpretări programatice *Rapsodiilor Române,* dar autorul nu le-a confirmat. Evident, prin însăși materialul muzical, ele au nemijlocită tangență cu spiritualitatea românească, într-un sens generalizat, dar nicidecum într-unul concret, oferind un demers factologic ca și în *Poema Română.* Gîndirea componistică e ceva mai abstractă aici, deși nomenclatura citatelor, adeseori, poate constitui un cadru itinerant, cu funcție orientativă. El poate servi indicii doar publicului care cunoaște citatele; publicului străin sau publicului sălilor de concerte de astăzi, melodiile folosite nu spun nimic altceva în afara expresiei lor luminoase și voioase, ceea ce este îndeajuns pentru a defini temperamentul și sensibilitatea poporului român, traduse în cîntecele sale din care s-a inspirat G. Enescu.

Într-un fel, melodiile din *Rapsodiile Române* indică dualismul sistemelor tonal și modal în care se proiectau, după stratul din care

---

[35] Idem, ibidem.

[36] Broșteanu, Aurel. *De vorbă cu George Enescu despre muzica românească.* În: *Propășirea,* Ploiești, II, 75, 17 decembrie 1928; Voicana, M., Firca, C. L. Hoffman, A. Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie,* vol. I., *op. cit.,* p. 281—282.

[37] Chiriac, Mircea. *Rapsodiile române de George Enescu.* În: *Muzica,* VIII, 7 iulie 1958, p. 21.

proveneau, țărănesc sau lăutăresc, urban sau rural, profesionalizat sau neprofesionalizat.

G. Enescu a respectat proveniența melodiilor, integrîndu-le în tonalitatea La major în cazul *Rapsodiei Române nr. 1* și Re major, în *nr. 2*. Dar se găsesc citate cu o puternică tentă modală în melodie, G. Enescu respectînd-o, dar neurmărind-o ca atare și în planul armonic. Curios, deși tonale, aceste partituri prezintă o configurație modală, deoarece apar o serie de alterări ale unor trepte, deci o serie de fluctuații caracteristice, asupra cărora ne vom referi la momentul oportun. Sub aspect metro-ritmic, G. Enescu se înscrie în sistemul diviziunar, încă nu se încumetă să facă pași mai îndrăzneți.

O problemă ce încă n-a primit un răspuns definitiv, privește sursele care i-au oferit materialul muzical. Este acreditată ideea că G. Enescu a preluat melodii populare publicate de Gh. A. Dinicu. După unele aparențe așa stau lucrurile, numai că, în *Rapsodiile Române* sînt peste 20 citate, ori numai un sfert se află și în colecțiile lui Gh. A. Dinicu. Atunci? Chestiunea nu e simplă, iar în decursul anilor a fost superficial tratată. Sînt multe melodii populare din *Rapsodiile Române* ce nu-și dezvăluie sursa și chiar cea pe care o afișează nu pare foarte sigură, deoarece G. Enescu nu a indicat-o în mod expres. Ca atare, optica potrivit căreia G. Enescu a valorificat melodii populare din colecția lui Gh. A. Dinicu se cere corectată, ca și teza că a recurs doar la sfera folclorului urban, colportată de lăutari. Fără să negăm rolul acestor muzicanți, fără să ignorăm ponderea însemnată a folclorului citadin, susținem că viziunea lui G. Enescu asupra creației muzicale a poporului român e conformă realității sale, adică a recurs și a valorificat toate straturile cu care el a venit în contact, deci nu se exclude sfera muzicii țărănești. *Rapsodiile Române* prezintă un spectru eterogen de citate, dar în mod sigur de proveniență folclorică, adunate și selectate din cele mai diverse zone stilistice, nu însă și zone geografice, deși și pe acestea le implică. Altfel spus, G. Enescu preia, mai ales, melodii de circulație specifice Munteniei și Moldovei, ceea ce nu exclude circulația lor în Transilvania, ori chiar originea lor în acest colț de țară. Bunăoară, *Banul Mărăcine* sau *Mugur, mugurel,* aparțin și repertoriului caracteristic transilvănean și încă din vremuri îndepărtate.

De bună seamă, proveniența melodiilor populare care au intrat sub incidența intereselor lui G. Enescu, poate avea și surse indecise, în sensul că pot fi din categoria celor care circulă și la alte popoare, deci pot fi endogene. În această privință, muzicianul român nu face o selecție, preia tot ce i se pare interesant din fondul aflat în circulație. Mai tîrziu, își va pune problema ce anume e pur românesc în cîntecele și jocurile românești, sesizînd o serie de influențe rusești, grecești, ungurești, influențe care, trebuie să spunem, sînt pretutindeni, deci se manifestă și invers, apărînd naturale într-un proces cultural. Problema determinării exacte a etnicității temelor din creația muzicală, deci și a lui G. Enescu, pare insurmontabilă, orișice afirmație fiind relativă. Evident, nu e vorba de toate temele vehiculate în folclor ci de acelea care nu conțin decît parțiale și superficiale trăsături specifice, mai ales de

cele ce aparțin repertoriului urban, lăutăresc. De fapt, această problemă e foarte spinoasă și complexă. O temă de rezonanță străină, putînd fi astfel formulată de lăutari, și nu numai, încît i se conferă atribute specifice artei naționale în noul mediu, confundîndu-se ca etnicitate. Dar să revenim.

Reîntorcîndu-ne la problema sursei, credem că G. Enescu și-a adunat singur materialul, probabil direct de la purtători, care pot fi și lăutari, notîndu-l doar prin incipituri caracteristice, memoria sa fenomenală fixînd melodia în larga ei desfășurare. Astfel, tînărul muzician avea nevoie de cîteva repere, ceea ce l-a determinat să opteze pentru o notație schematică sau sintetică. Deci, G. Enescu a făcut explorări, expertize, culegeri, dar nu în sensul obișnuit al cuvîntului, căci nu l-a interesat documentul artistic folcloric pentru a-l nota cu scrupulozitate, ci numai materialul muzical, care-i putea servi prelucrării și edificării unor ample creații simfonice.

Aserțiunile acestea se bazează pe realitatea documentelor, adică pe schițele pregătitoare procesului de compunere al *Rapsodiilor Române*. Mai concret. În fondul manuscriselor păstrate, există un *Cahier Brouillon* (ms. nr. 2272) în care fila 22 (ambele fețe) conține un număr de 45 de motive populare românești a cîteva măsuri, notate și numerotate în fugă de G. Enescu[38]. Acest document e impresionant, deoarece atestă seriozitatea pregătirii procesului de creație ca și interesul compozitorului, aflat la vîrsta de 20 ani, pentru tezaurul popular. De fapt, sînt incipituri, fraze secundare sau rînduri melodice secundare nefiind reținute. Există și cîteva titluri: *Ciocîrlia,* care nici nu e notată, fiind doar nominalizată, *Doină, doină . . .* și *Aș vrea, ah, ah.* Numeric, cifra motivelor poate fi superioară față de ceea ce compozitorul a reținut și selectat pentru cele două *Rapsodii Române*. Ar fi foarte interesantă aprofundarea acestor incipituri și un studiu serios va trebui elaborat. Din păcate, nu ne permitem să zăbovim, dar un fapt rămîne sigur: G. Enescu a folosit masiv temele notate în *Caietul de schițe* (ciornă), după cum se va vedea. Toate temele celor două *Rapsodii Române* se găsesc aici; numai cîteva motive sau variante lipsesc. În consecință, G. Enescu nu e un compozitor ce apelează la surse livrești, care recurge la tipărituri pentru a-și încropi substanța tematică a *Rapsodiilor Române;* își adună singur materialul, ascultînd și triind muzica vie populară cu care vine în contact, notîndu-și 45 incipituri, din care va păstra doar 17 (13 în nr. 1 și 4 în nr. 2). S-ar mai putea adăuga cîteva microformule caracteristice.

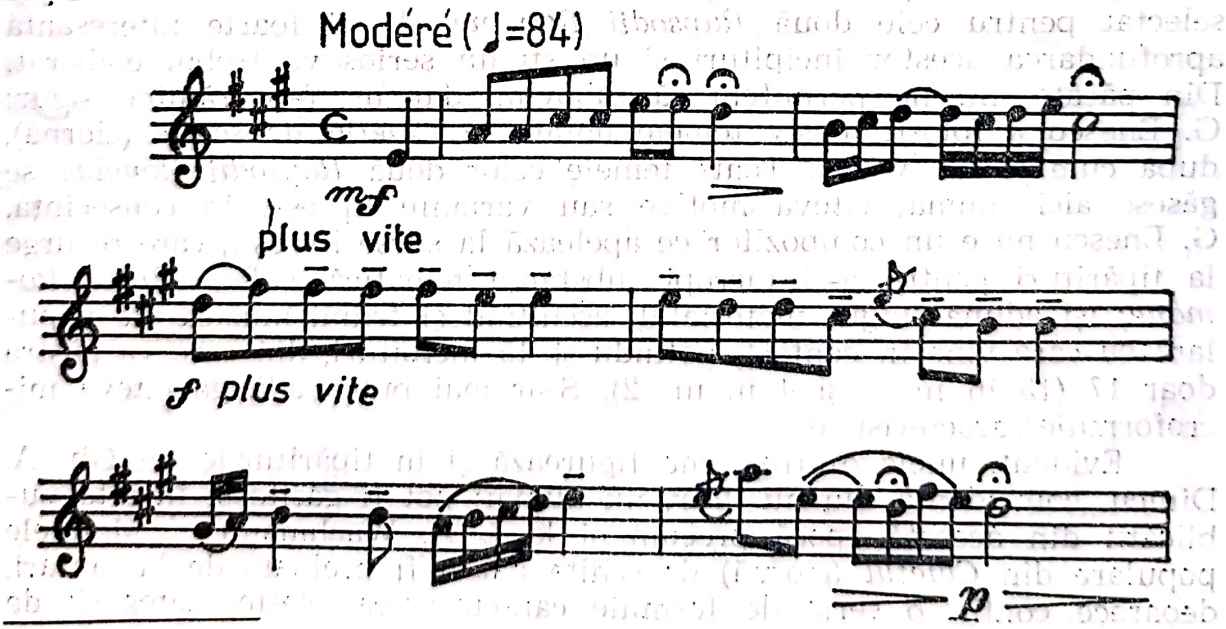
Evident, unele dintre teme figurează și în tipăriturile lui Gh. A. Dinicu, coincidență sau nu. Dar, nu numai; pot fi găsite și în alte publicații din această epocă precum și la I. A. Wachmann . . . Motivele populare din *Caietul* (ciornă) de schițe par a fi preluate de la lăutari, deoarece conțin o serie de formule caracteristice acestei categorii de

[38] Monografia *George Enescu,* vol. I, p. 281, adeseori citată, indică această pagină a manuscrisului, dar cifra este eronată, indicînd 14 teme ale *Rapsodiei nr. 1,* cînd în realitate sînt 45 incipituri. Cele reținute vor intra în componența ambelor partituri cu numărul de *Op. 11*

muzicieni și datează, evident, din 1900—1901. Orientarea spre lăutari trebuie considerată ca o deformație profesională, G. Enescu, violonist de talie internațională nu scăpa nici un moment prilejul pentru a asculta lăutari, fiind atent, observîndu-le tehnica, maniera de interpretare, ticurile specifice, care confereau farmec producțiilor lor. După o asemenea observație, purtată timp de mai mulți ani, va putea aborda această tehnică, și nu numai, în ceea ce va fi „caracterul popular românesc“ ... Deocamdată, preia, zicem noi, de la violoniști lăutari, melodii, teme, deci elementele repertoriului și abia mai tîrziu, va escalada procedee mai complexe, inclusiv și structuri modale.

Rapsodia nr. 1 în La major debutează cu melodia *Pasăre galbenă-n cioc, Am un leu* ... sau *Stejarul*, denumirile sub care e cunoscută, intonată de clarineți și oboi, dialogul lor antifonic se continuă în fraza a doua, printr-un mers paralel. Melodia va trece apoi, după cîteva arabescuri pitorești, la vioara primă, căreia i se alătură, la octava superioară, flautul...

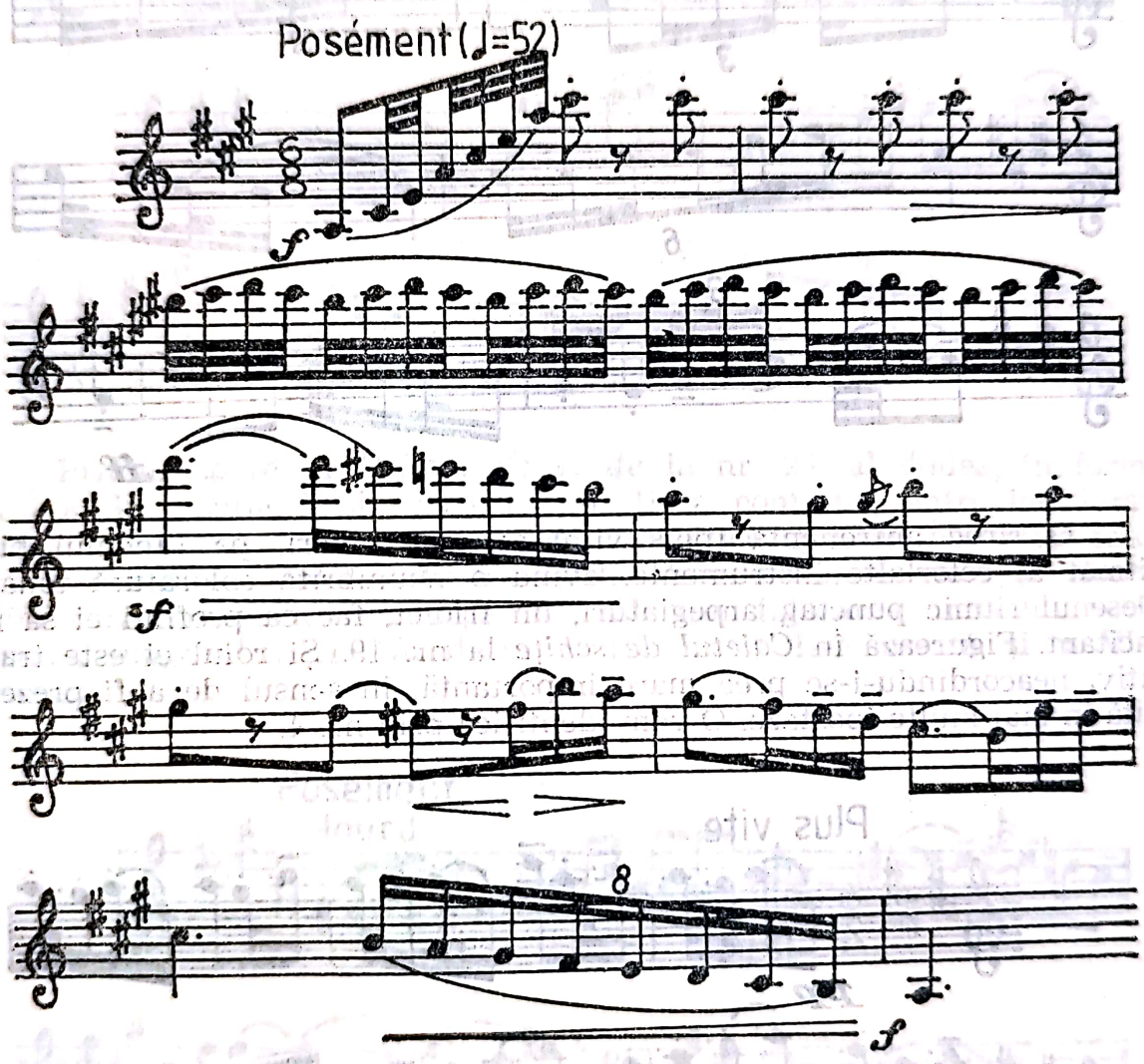
Revenind la profilul melodic, se remarcă structura arpegiată, caracterul tonal major. Prima frază are o înfățișare ce, pe bună dreptate, poate fi considerată ca aparținînd unei vaste zone de circulație, premodelele sale găsindu-se și la J. Haydn[39]. Sistemul de cadențare pe subdominantă și pe mediană este însă caracteristic muzicii românești, ca și balansarea prin vehicularea secundei și terței. A doua frază se încadrează într-un ambitus de cvintă și supraliciteză intervalele de terță și secundă (mică, mare) antrenînd formule caracteristice muzicii populare românești. (O numerotăm — 1). În *Caietul* de schițe se află la nr. 1. Figurează în numeroase colecții de cîntece populare românești[40].



[39] Medan, Virgil. *Considerații asupra unei teme din Rapsodia I de George Enescu*. În: *Simpozion George Enescu*, 1981. București, Edit. Muz. 1984, p. 380.
[40] În: *Izvoarele muzicii românești*, vol. I, București, Edit. Muz. 1976, p. 397. Gheorghe Ciobanu indică nu mai puțin de 30 tipărituri, în care figurează această melodie populară, plus în două manuscrise psaltice.

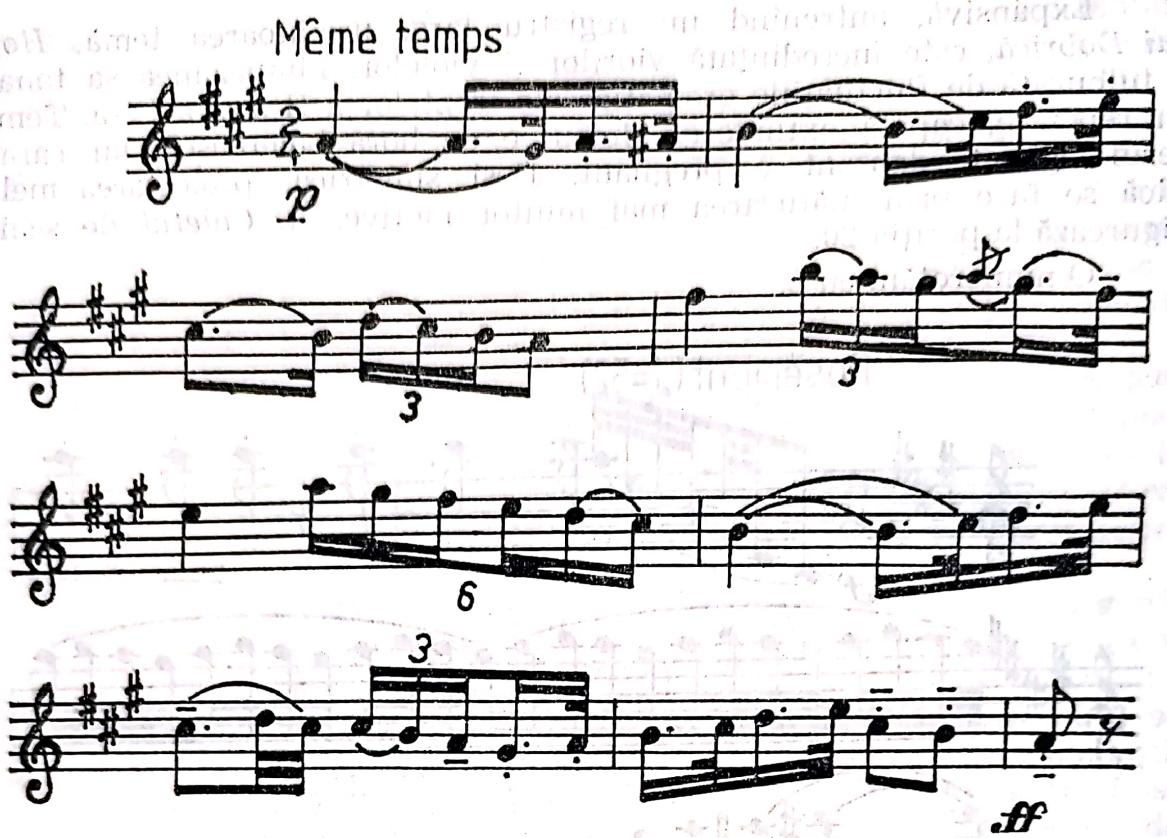
Expansivă, antrenînd un registru larg, următoarea temă, *Hora lui Dobrică*, este încredințată viorilor și violelor. Limpezimea sa tonală e tulburată de fluctuațiile cromatice ale treptelor a II-a și a IV-a. Tema, în repetare, capătă extindere. Metrul e de horă boierească, iar caracterul legănat, dansant e pregnant. Deși simetrică, proiectarea melodică se face prin alăturarea mai multor motive. În *Caietul* de schițe figurează la poziția 20.

O numerotăm cu 2.

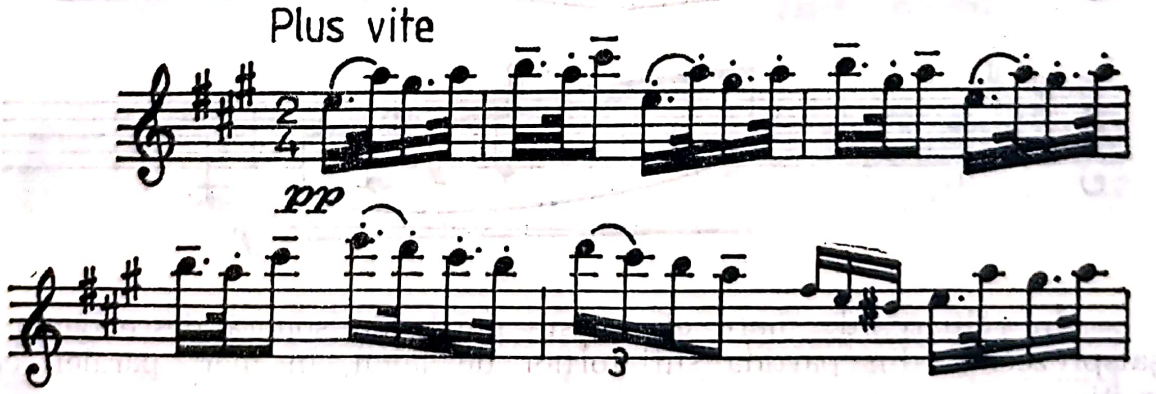


În reluare, de mare efect este ghirlanda sonoră descendentă de șaisprezecimi din partida suflătorilor de lemn, în mers paralel, cromatic.

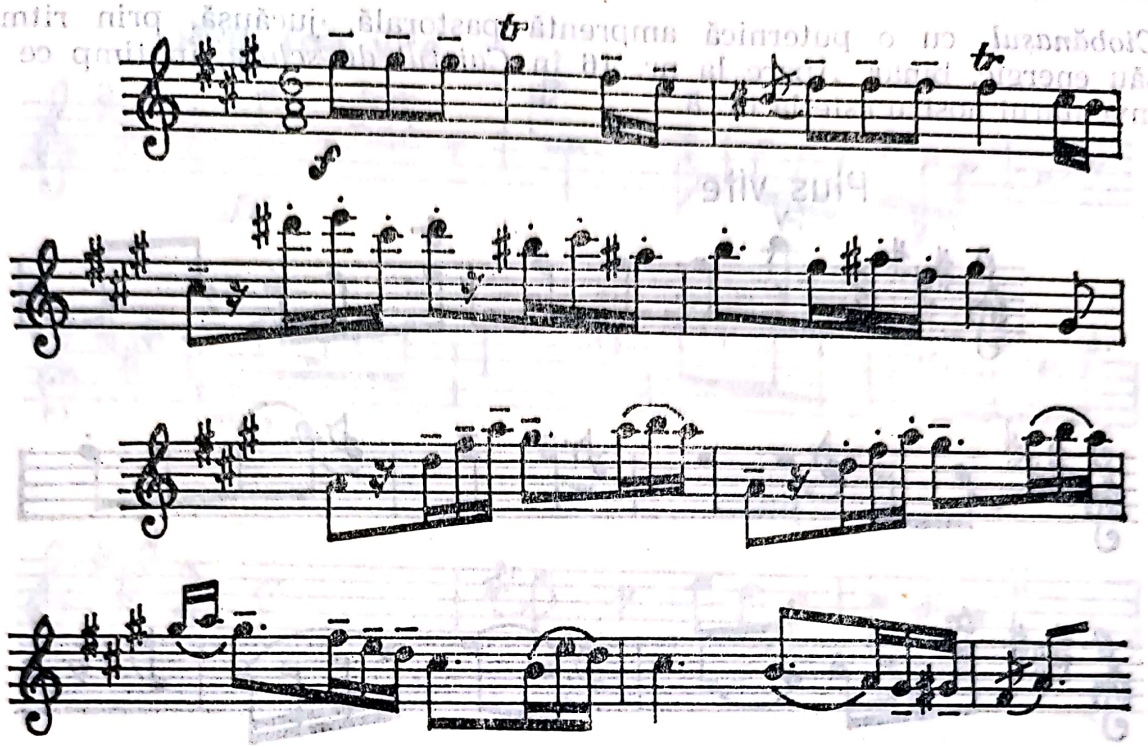
O melodie de horă, în metru binar, are funcție de joncțiune. Deși începe în tonalitatea de bază, gravitația ei e proiectată spre treapta a doua, cu revenire în La major, în cadență. Este o melodie de joc, pe cît de lapidară pe atît de pregnantă. În *Caietul de schițe* apare la nr. 18. O vom înregistra pentru diagrama arhitecturii cu nr. 3, conform ordinei apariției.



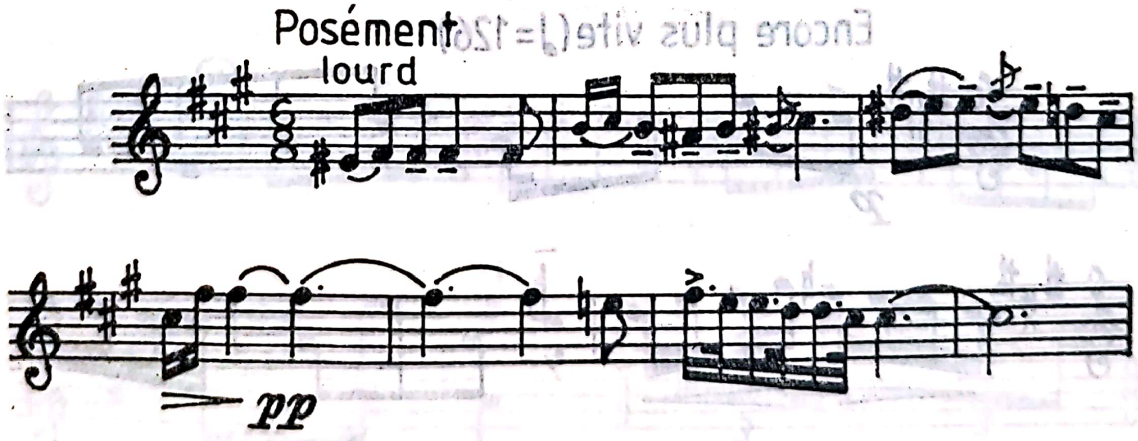
O *sîrbă* antrenantă (plus vite) apare la viori, pe fundalul bine ritmat al celorlalte instrumente, avînd o neumbrită coloratură tonală. Desenul ritmic punctat, arpegiaturi, un triolet, fac ca profilul ei să fie incitant. Figurează în *Caietul de schițe* la nr. 19. Și rolul ei este tranzitiv, neacordîndu-i-se prea mare importanță, în sensul de a fi prezentată în mai multe ipostaze. O vom identifica prin nr. 4.



Viola readuce, ușor variată, *Hora lui Dobrică,* care conduce, printr-un unidecimolet, la o *Horă lentă* în care se disting două motive, primul e meditativ, secvențional, urmat de formule lăutărești specifice dansului, al doilea, are o și mai evidentă articulare de horă instrumentală.

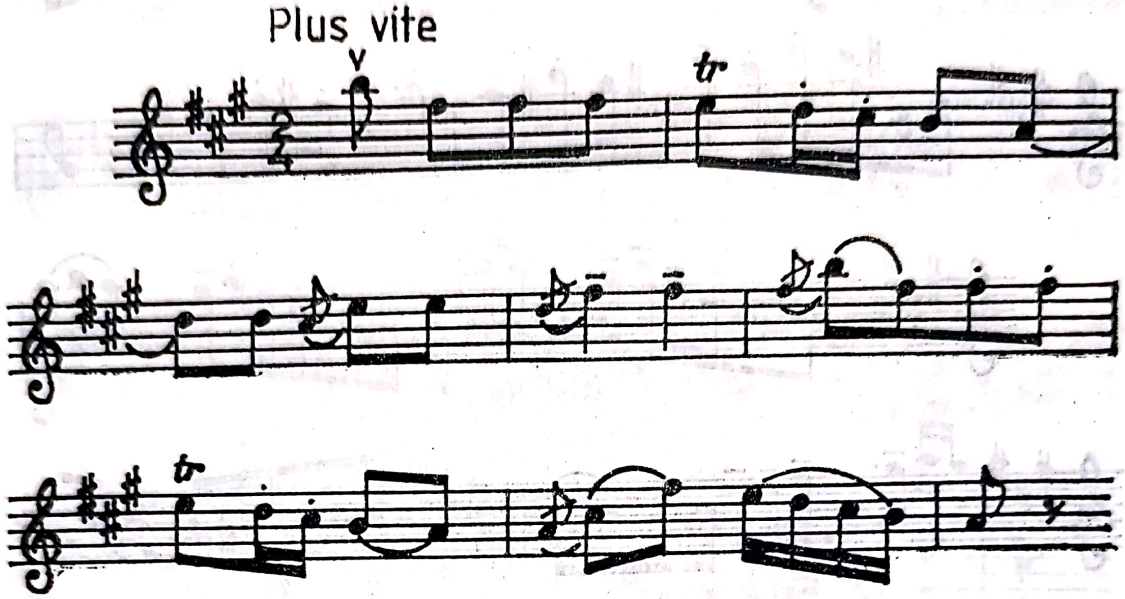


Primul apare în *Caietul de schițe* la nr. 24, al doilea, în formă variată, la poziția 5 și, respectiv, 6. Hora continuă, antrenînd iarăși *Hora* de tranziție anterioară, pentru a conduce spre un nou citat intonat, printr-un sextolet anticipativ, de oboi, clarineți, viori și vioară, avînd caracter baladesc, ușor patetic. Este transfigurarea cîntecului vechi *Mugur, mugurel* ... în fa diez, cu treapta a II-a urcată și a VI-a mobilă.

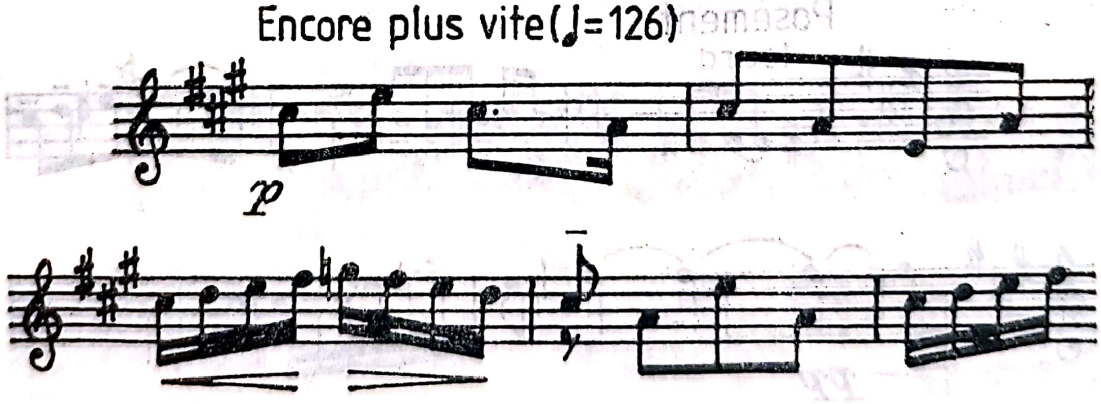


În *Caietul de schițe* îl găsim la m. 4. Indicatorul nostru va fi 7. Modulează spre sfîrșit, preluînd elemente specifice de horă (Ca la nr. 6). Tema *Mugur, mugurel* . . . se reia, într-o factură strălucitoare, la octavă, în registrul înalt, inclusiv al violoncelului, punctînd o primă culminație, după care, printr-un tredecimolet se trece la momentul următor, *Plus vite,* cînd flauții în terțe (în principal) și vioara primă expun melodia

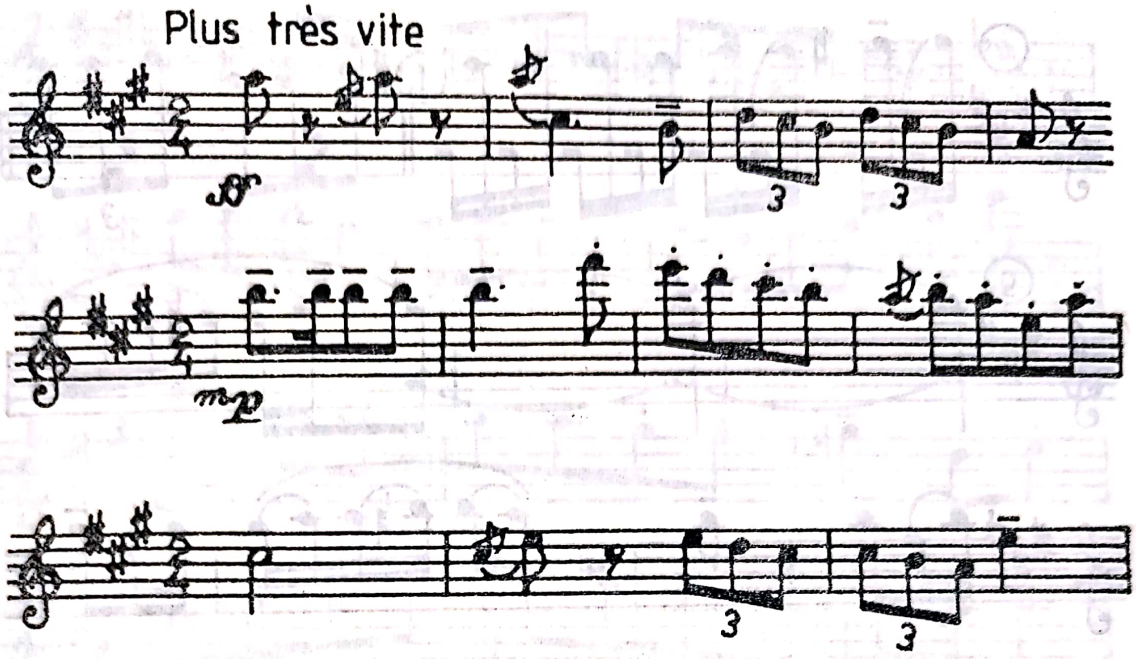
Ciobănașul, cu o puternică amprentă pastorală, jucăușă, prin ritmul său energic, binar. Apare la nr. 16 în *Caietul de schițe,* în timp ce în inventarul nostru este la nr. 8.



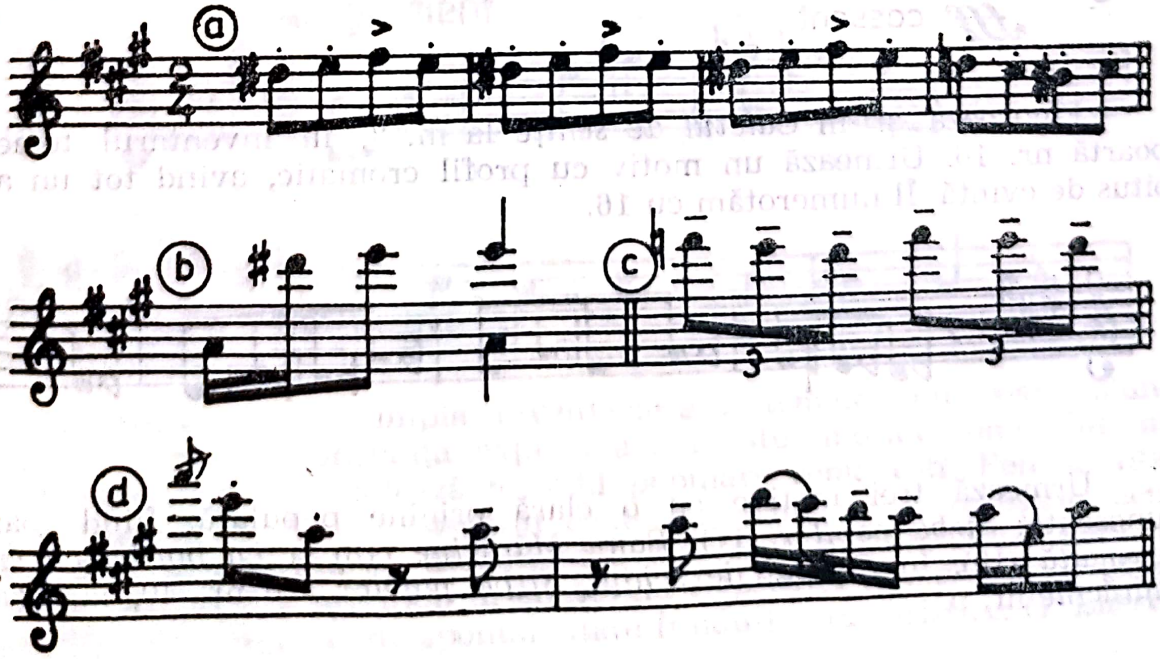
Revine *Sîrba* care, iarăși, se expune în opt tacte, făcînd punte spre o secțiune mai dinamică, pregătită prin fundalul ritmic. Se enunță *Hora Morii,* nr. 5 în *Caietul de schițe,* cu o structură eliptică, favorizînd un nou val, rod al dialogului instrumentelor de suflat din lemn, ca și o precipitare ce prilejuiește afirmarea figurațiilor de șaisprezecimi. Iată *Hora Morii,* avînd nr. 9 și 10 în Tabelul temelor din *Rapsodia Română* în La major.

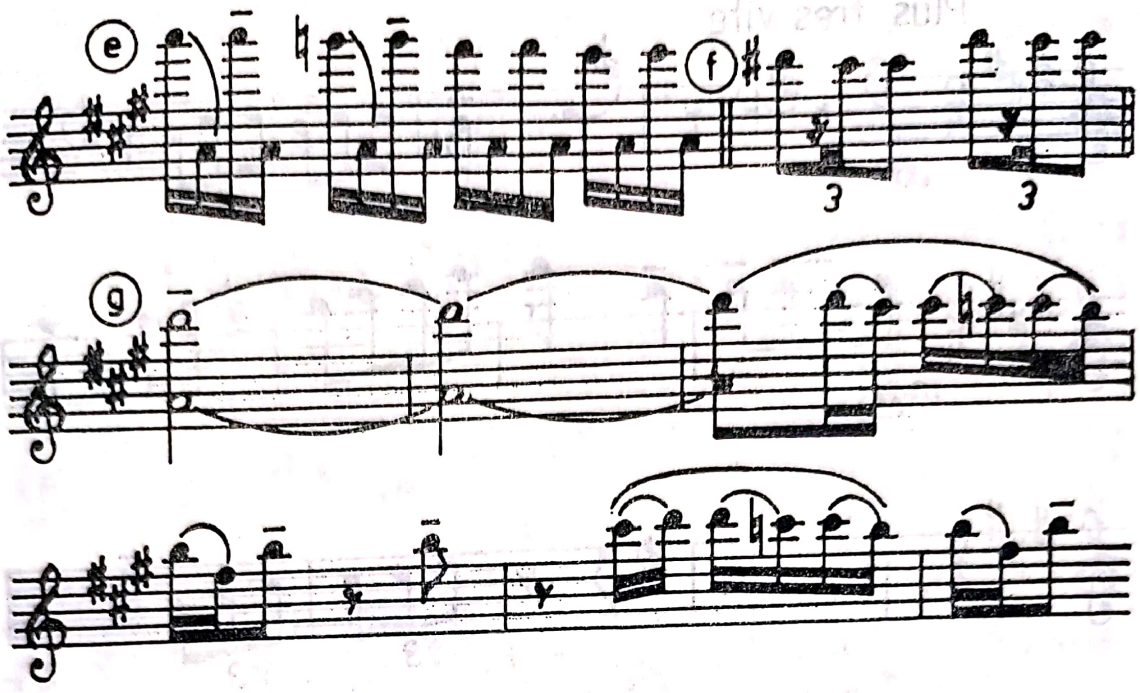


Un alt val va fi marcat prin *Ciocîrlia.* Pînă la afirmarea ei se interpun cîteva teme, care deși se află într-o relație variațională cu altele, dinainte, au o anumită autonomie. Avem în vedere zona reprezentată de *Sîrbe,* mai precis trei motive întîlnite în *Caietul de schițe.* Primul, ușor variat la nr. 28 și al doilea la nr. 21. În nomenclatorul nostru poartă nr. 11, 12 și 13. Dar iată-le:



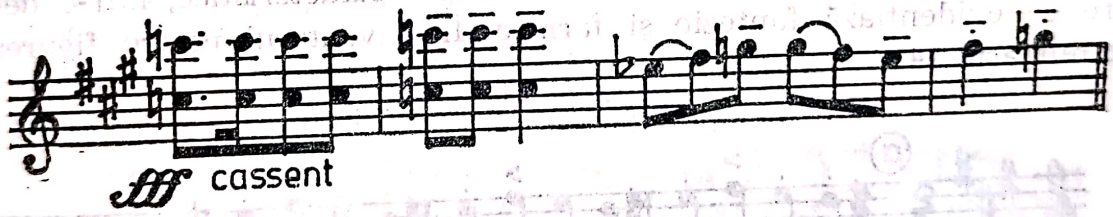
Ciocîrlia, caracteristică reprezentare a spiritualității românești, melodie instrumentală, constituie unul dintre cele mai semnificative momente ale *Rapsodiei Române nr. 1*. G. Enescu o reține în *Caietul de schițe* la m. 14, doar prin titlu. Aceasta însemna că o știa bine și nu avea nevoie să o noteze. Ceea ce e interesant, privește faptul că *Ciocîrlia* intră în acest opus prin motivele sale caracteristice, într-o derulare ce evidențiază fantezie și farmec. În inventarul nostru figurează cu numărul 14.





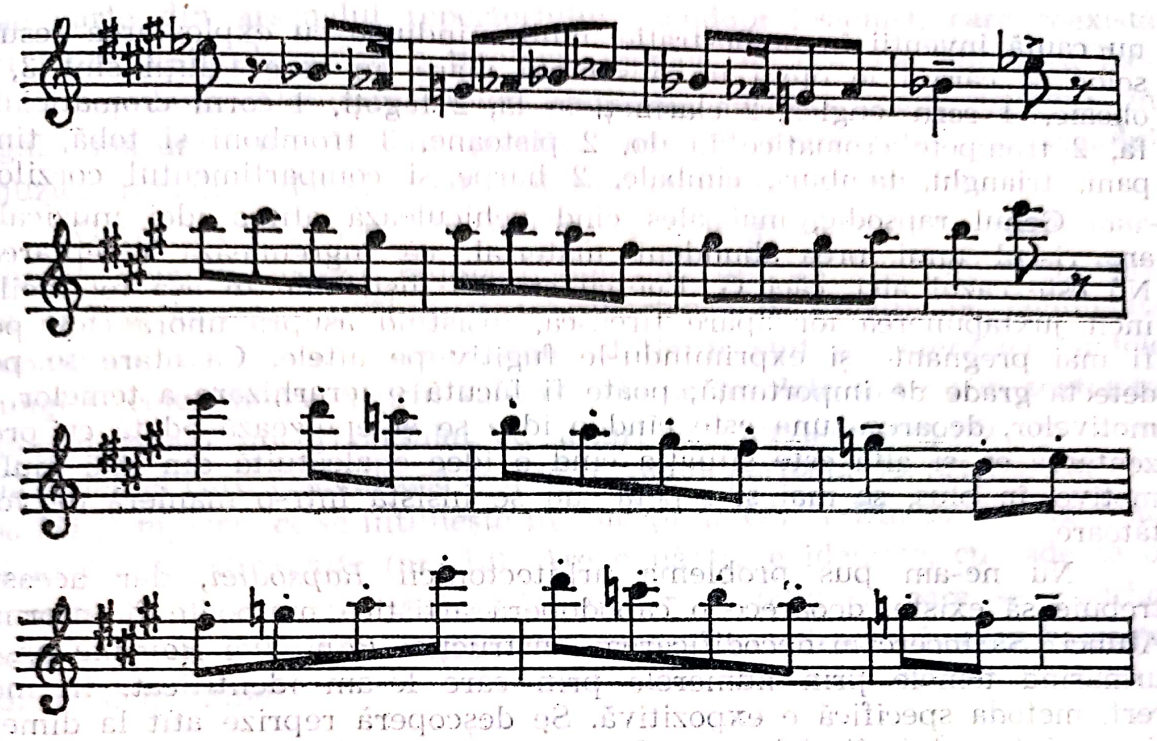
Coloritul orchestral în transpunerea *Ciocîrliei,* vizează parametrii pitorescului, într-o îmbinare de imaginație și culoare, atributele timbrale ale tarafului de la modelul căruia pleacă G. Enescu fiind doar vagă amintire

Într-o porțiune cu caracter dezvoltător, apar, meteoric, cîteva motive: o *sîrbă,* cu un ritm energic:

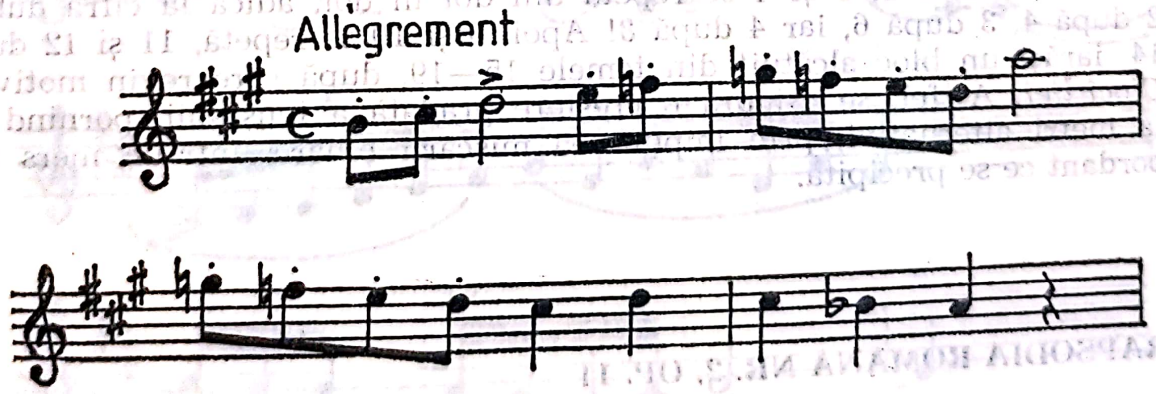


Figurează și în *Caietul de schițe* la m. 8, în inventarul temelor poartă nr. 16. Urmează un motiv cu profil cromatic, avînd tot un ambitus de cvintă. Îl numerotăm cu 16.

Urmează trei motive cu o clară origine populară, fiind foarte cunoscute: *Sîrba popilor* (17), *Banu Mărăcine* (18) și *La bordei cu crucea-naltă* (19). În *Caietul de schițe, Sîrba popilor* are nr. 40, iar *Banu Mărăcine* nr. 9.



De remarcat prezența aceleiași formule cadențiale de cvartă perfectă ascendentă, în două din exemplele de mai sus. În sfîrșit, ultima temă, *Allègrement*, care mai apare în această *Rapsodie Română*, a douăsprezecea, ce în *Caietul de schițe* este la nr. 44, imprimă o atmosferă de alai, prin ritmul său marcat, cu contratimpi, tema fiind încredințată oboilor și clarinetților. Amprenta modală, cu secundă mărită, e relevantă, fiind un mod cromatic de stare majoră cu treptele II, VI, și VII coborîte:



De bună seamă, simpla inventariere a temelor nu poate spune prea multe pentru substanța expresivă a acestui mozaic sonor, într-un fel eterogen, deși vehiculează melodii populare românești. Pentru înțelegerea sa, ar mai trebui observat contextul armonic și orchestral, acumulările și dialogurile ce dinamizează discursul, imprimîndu-i nerv și tensiune. În această privință, dramaturgia *Rapsodiei Române nr. 1* excelează, verva și impresia de spontaneitate fiindu-i caracteristice. G. Enescu

nu caută invenții în orchestrație, mulțumindu-se cu exploatarea resurselor pe care i le oferă un ansamblu mare, în care flauții sînt 3, 2 oboaie, 1 corn englez, 2 clarineți în la, 2 fagoți, 4 corni cromatici în fa, 2 trompete cromatice în do, 2 pistoane, 3 tromboni și tobă, timpani, trianglu, tamburi, cimbale, 2 harpe și compartimentul corzilor.

Genul rapsodic, mai ales cînd vehiculează atîtea idei muzicale, are riscul unui prea abundent material, ce îngreunează receptarea. Nu este cazul aici, căci G. Enescu știe să distribuie în așa fel ideile, încît juxtapunerea lor apare firească, insistînd asupra unora care pot fi mai pregnante și exprimîndu-le fugitiv pe altele. Ca atare se pot detecta grade de importanță; poate fi făcută o ierarhizare a temelor, a motivelor, deoarece una este cînd o idee se și epuizează odată cu prezentarea ei, și alta este situația cînd o idee e alcătuită din mai multe motive, în plus, se mai și repetă sau se insistă într-o manieră dezvoltătoare.

Nu ne-am pus problema arhitectonicii *Rapsodiei,* dar aceasta trebuie să existe, deoarece o capodoperă artistică nu poate fi informă. Atunci? Să încercăm decodificarea construcției *Rapsodiei Române nr. 1,* urmărind temele prin numerele prin care le-am identificat. În mod cert, metoda specifică e expozitivă. Se descoperă reprize atît la dimensiunea întregului cît și la suprafețe restrînse, conform principiului stroficității (vezi planșa).

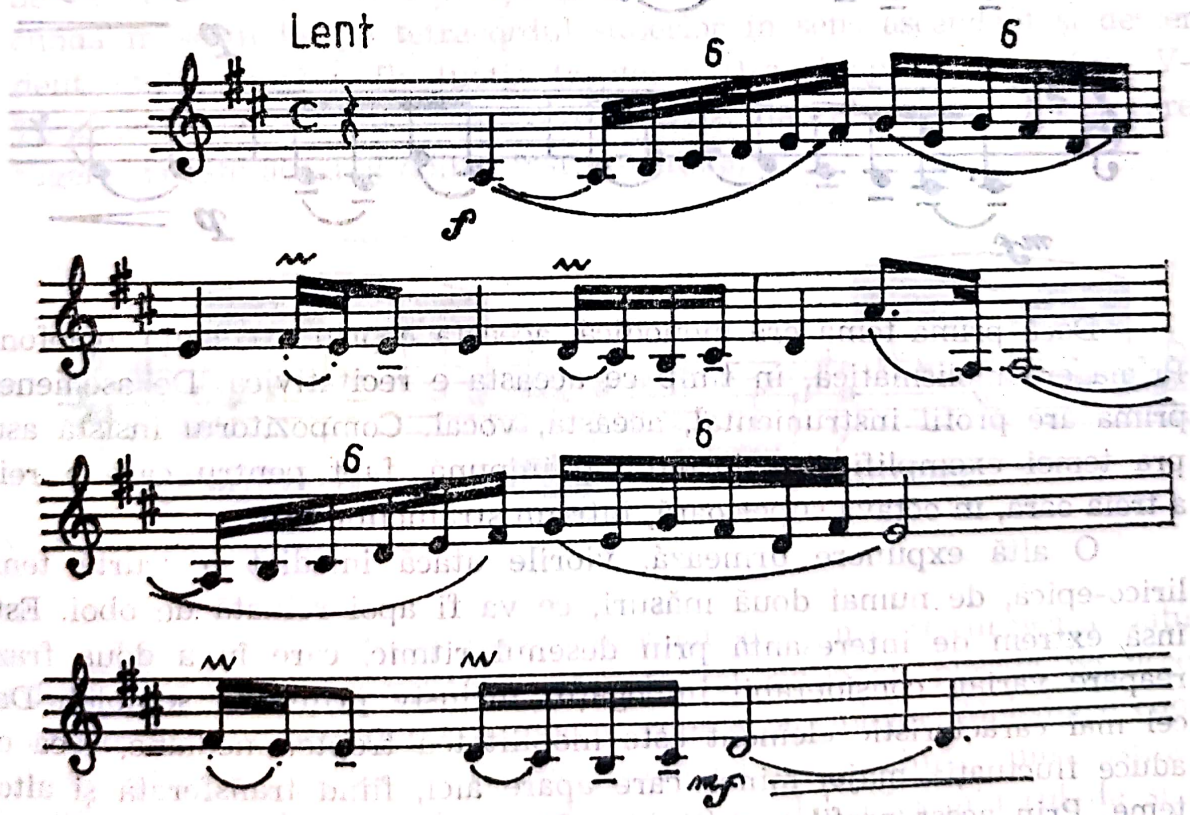
Diagrama arhitecturii pune în lumină o tehnică a retușurilor, a reprizei, foarte interesantă, uneori avînd o proporționalitate numerică. Ponderea mare o deține *Cioçîrlia,* cu două reveniri puternice, dominînd secțiunea finală. Dacă avem în vedere că *Ciocîrlia* are șapte fraze, motive; atunci vom înțelege că e constituită dintr-un conglomerat tematic, comparativ cu celelalte idei muzicale, cîteva avînd totuși două motive, bunăoară, prima *Am un leu* . . . Deci, prima temă se repetă imediat, temele 2, 3 și 4 se repetă din doi în doi, adică la cifra dublă, 2 după 4, 3 după 6, iar 4 după 8! Apoi, 9 și 10 se repetă, 11 și 12 după 14, iarăși un bloc alcătuit din temele 15—19, după care revin motivele *Ciocîrliei.* Astfel, se asigură o creștere gradată a tensiunii, pornind de la metri alternativi, prin impunerea mișcării binare, într-un mers debordant ce se precipită.

RAPSODIA ROMÂNĂ NR. 2, OP. 11

Rapsodia Română op. 11, nr. 2, în Re major, excelează prin expresia epică, baladescă, meditativă, contemplativă, cu ușoare nuanțe dramatice. Astfel, se diferențiază substanțial de *Rapsodia Română nr. 1,* fiind și mai concisă, materialul său muzical reducîndu-se doar la 8 teme populare, inclusiv o creație de autor. Se găsesc și alte procedee care

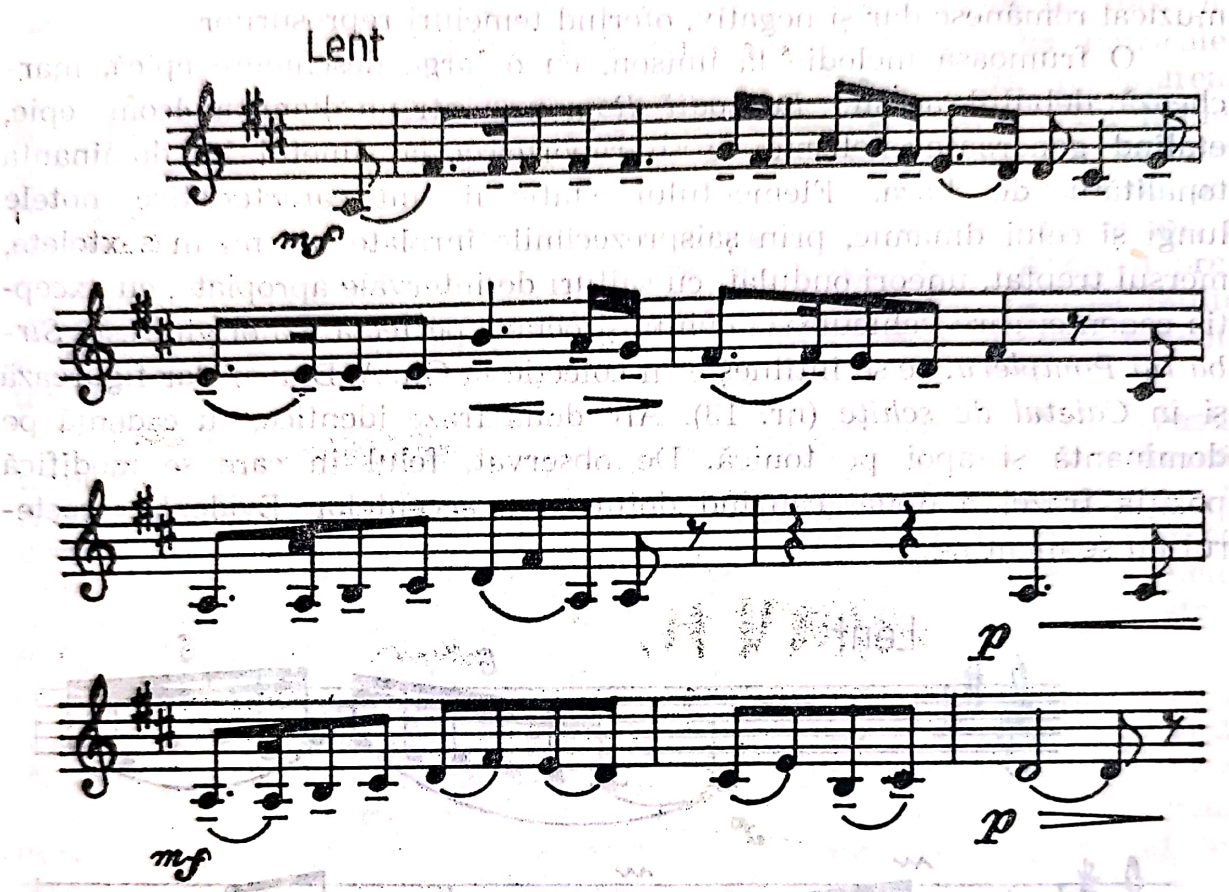
fac parte din arsenalul repertoriului pseudoprofesionist, care coexistă cu teme pastorale avînd o tipologie modală, de cea mai autentică factură populară. Alăturarea unor asemenea straturi poate constitui, în egală măsură, un element pozitiv, indicînd diversitatea materialului muzical românesc dar și negativ, oferind temeiuri reproșurilor.

O frumoasă melodie la unison, cu o largă deschidere epică, marchează debutul acestei *Rapsodii Române*, într-un liant molcom, epic, etalînd generoase melisme ce se raportează la sunetul la, dominanta tonalității de bază. Elementului static îi sînt caracteristice notele lungi și celui dinamic, prin șaisprezecimile înrolate sau nu în sextolete, mersul treptat, uneori ondulat, cu salturi de intervale apropiate, cu excepția cadenței care vehiculează cvinta și octava perfectă. La origine este *Sîrba lui Pompieru*, ce se întîlnește în colecție la Gh. A. Dinicu, dar figurează și în *Caietul de schițe* (nr. 13). Are două fraze identice, cu cadență pe dominantă și apoi pe tonică. De observat, felul în care se modifică poziția frazei a doua, cauzînd deturnarea accentelor. Evident, caracterul nu se menține:



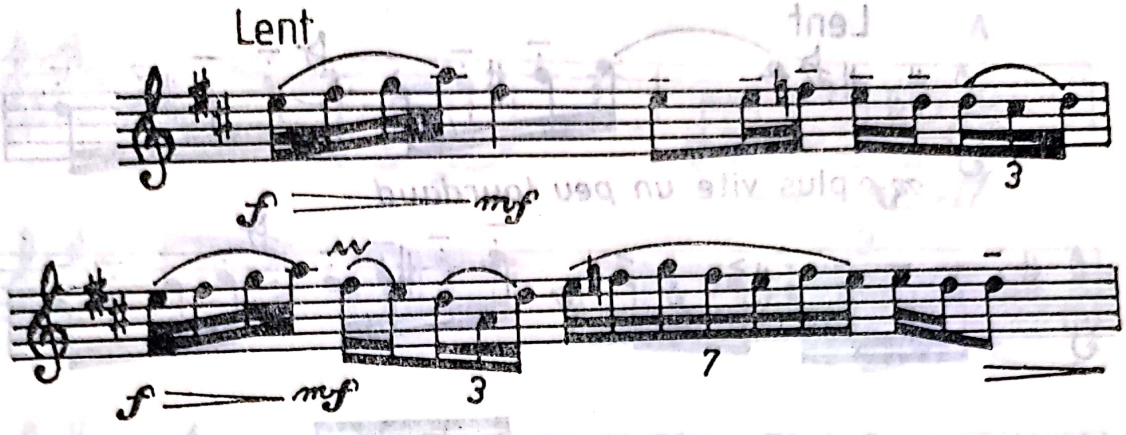
O singură expunere și atît, compozitorul trece la următoarea temă, mai extinsă, de suflu epic mai pregnant. Este cunoscutul cîntec-baladă *Mama lui Ștefan cel Mare* de A. Flechtenmacher, preluat de G. Enescu pentru a imprima o mai mare autenticitate intenției evoca-

toare. Cîntecul, într-adevăr, e frumos, desfășurîndu-se în ample fraze față de original, intervenindu-se în cea de-a doua, pentru a-i conferi o expresie comprimată. În *Caietul de schițe* apare la nr. 23:

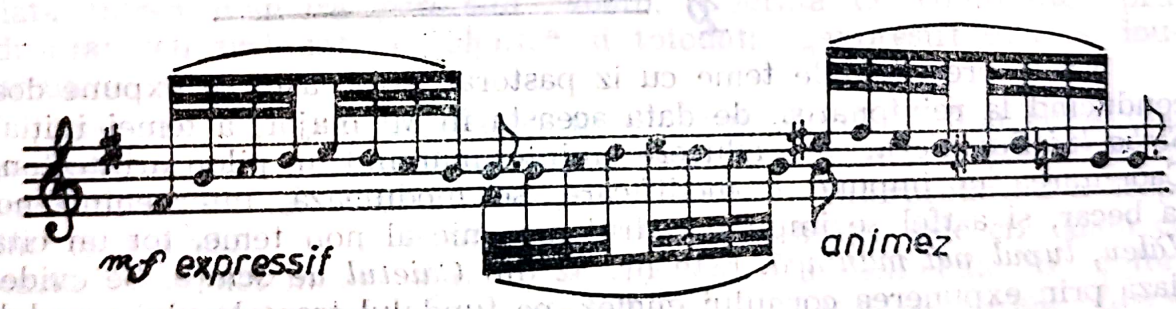


Dacă prima temă era monodică, aceasta e prin excelență omofonă. Prima era melismatică, în timp ce aceasta e recitativică. De asemenea, prima are profil instrumental, aceasta, vocal. Compozitorul insistă asupra temei exemplificate, dorind s-o impună, fapt pentru care o reia, a treia oară, în octava superioară, într-un strălucitor tutti.

O altă expunere urmează, viorile atacă imediat o scurtă temă lirico-epică, de numai două măsuri, ce va fi apoi reluată de oboi. Este însă extrem de interesantă prin desenul ritmic, care în a doua frază reapare variat, considerabil îmbogățit, inclusiv printr-un septolet. Dar cel mai caracteristic element este mobilitatea treptei mediane, ceea ce aduce fluctuația major-minor care apare aici, fiind transferată și altor teme. Prin acest profil melodic se afirmă al treilea strat al folclorului românesc în *Rapsodia Română nr. 2*. Primul fusese lăutăresc — *Sîrba lui Pompieru*. Al doilea, profesionist, căruia însă nu-i excludem ascendentul popular, cîntecul lui A. Flechtenmacher și, al treilea, o cantilenă pastorală, de proveniență sătească. Iat-o:

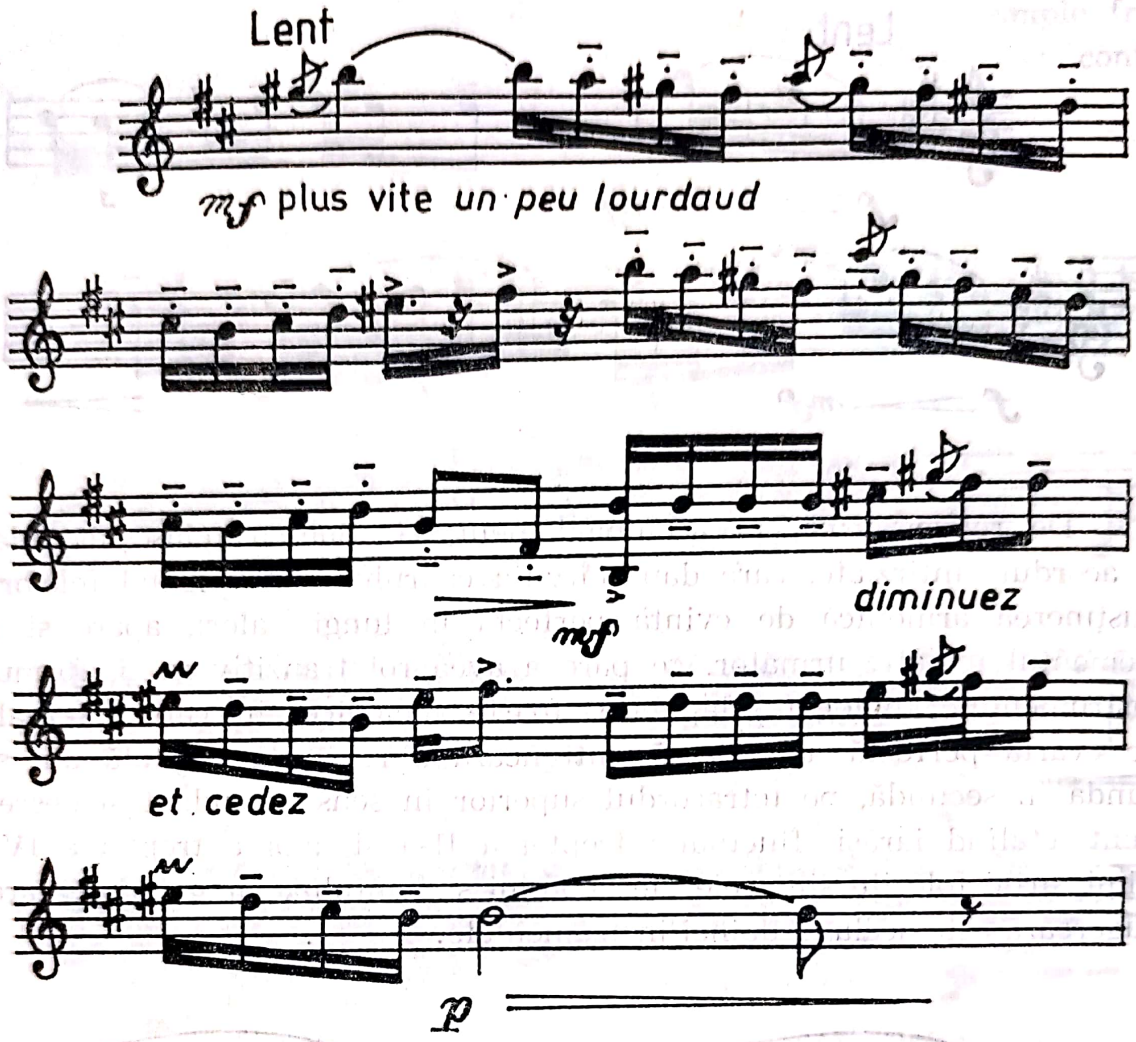


De remarcat că, în acompaniament, G. Enescu folosește pedale și acorduri întîrziate, care dau senzația cadrului instrumental folcloric. Susținerea armonică de cvintă perfectă în lungi valori, apare și în elementul tematic următor, ce pare a avea rol tranzitiv în si, formule instrumentale dialogate, lapidare, foarte melodice, în care intervalul de cvartă perfectă ascendentă antrenează o ritornelă treptată din secundă în secundă, pe tetracordul superior în sens ascendent și descendent, etalînd iarăși fluctuația treptei a II-a și apoi a treptei a IV-a. Timbrurile folosite sînt cele ale oboiului și flautului, iar genul pe care-l sugerează este acela al doinei instrumentale:

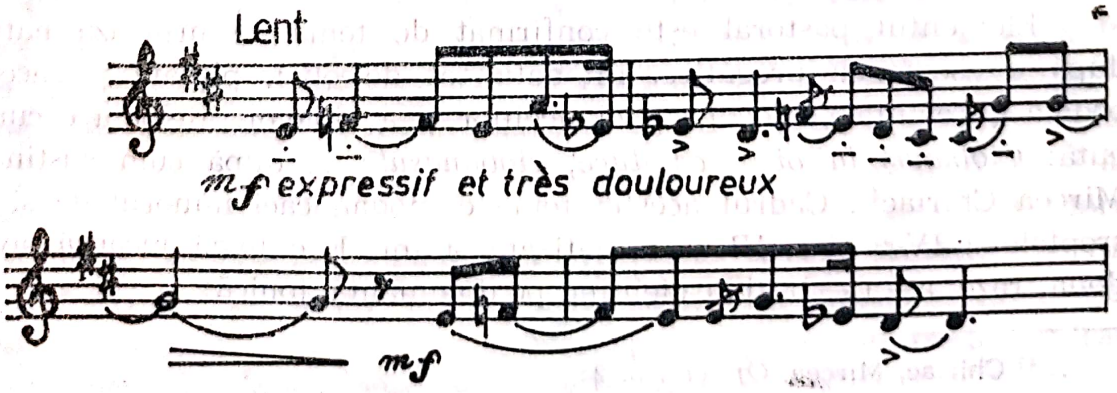


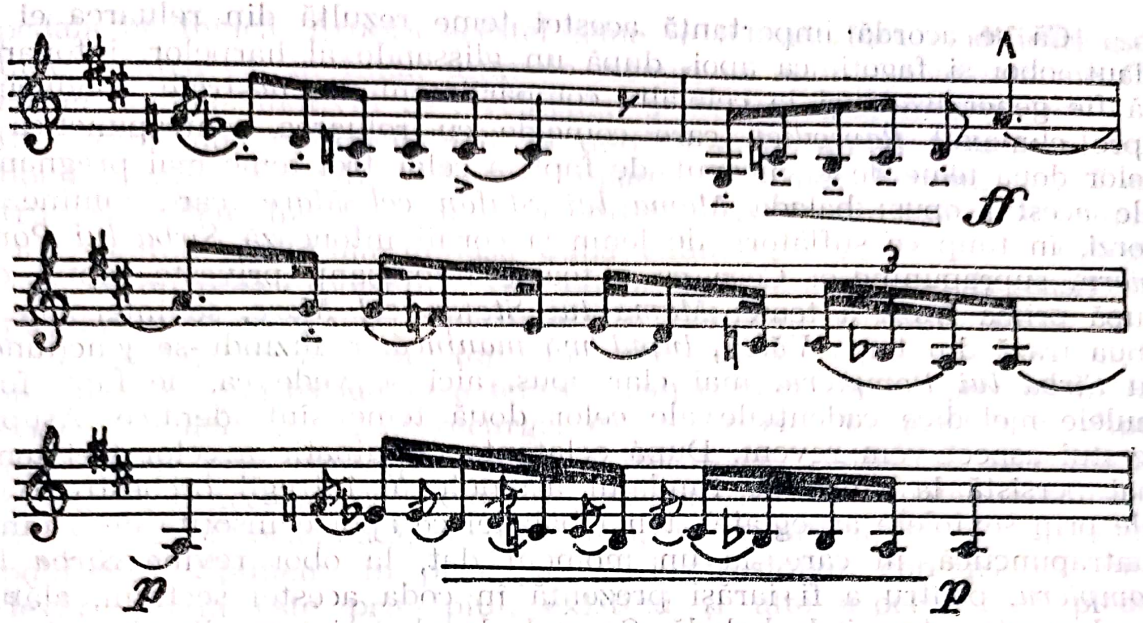
Elementul pastoral este confirmat de tema ce urmează natural după o asemenea pregătire, intonată tot de oboi, plasată pe aceeași pedală de cvintă perfectă a violoncelilor și a violelor. Melodia e cunoscută: *Ciobănaș la oi m-aș duce, ciobănașule* ... după cum susține și Mircea Chiriac[41]. Cadrul acestei teme e modal, căci minorul de si are treptele a IV-a și a VI-a cromatizate suitor. E o temă jucăușă, avînd două fraze: a+a — b+b, cadențînd pe dominantă, tonică:

[41] Chiriac, Mircea. *Op. cit.*, p. 25.



Ca și precedentele teme cu iz pastoral, și aceasta se expune doar, conducînd la reintonarea, de data aceasta în Mi major, a temei inițiale, *Sîrba lui Pompieru*, ca o aducere aminte, marcînd un pilon arhitectonic. Cadențarea ei impune o modificare, se modulează, intervenind nota fa becar, și astfel se impune cadrul armonic al noii teme, tot un citat: *Văleu, lupul mă mănîncă*. Este nr. 32 din *Caietul de schițe*. Se evidențiază prin expunerea cornului englez, pe fundalul tremolo-ului coardelor „sur la chevalet" (Sul ponticello):



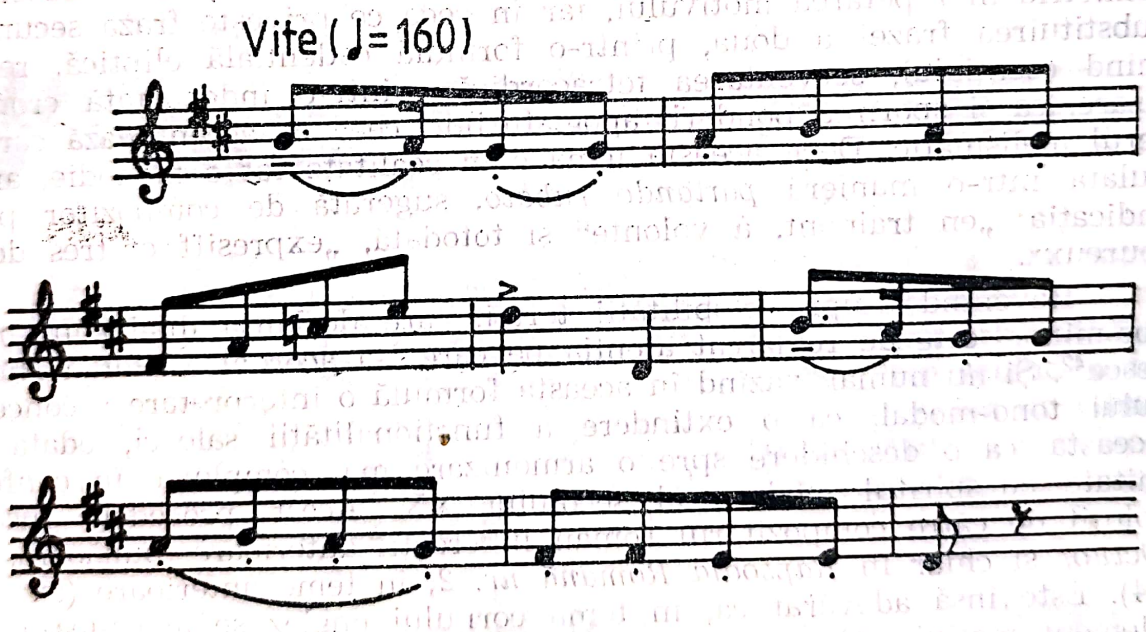


Sînt cîteva atribute stilistice, care conferă acestei teme o tentă particulară. Mai întîi, mobilitatea terței(mi), care dintr-o dată proiectează o nouă dimensiune cadrului tono-modal. Este, apoi, de observat asimetria în repetarea motivului, iar în ceea ce privește fraza secundă, substituirea frazei a doua, printr-o formulă cadențială eliptică, rezumînd esențialul, secvențarea tetracordică printr-o îndepărtată cromatizare, ca și sporirea ponderii apogiaturilor, ceea ce accentuează caracterul melismatic. Deci, această temă e în realitate tot o monodie, articulată într-o manieră *parlando rubato*, sugerată de compozitor prin indicația: „en trainant, à volonté" și totodată, „expresiff et très douloureux".

Revenind asupra mobilității terței, care declanșa dualismul major-minor, este de remarcat atenția pe care i-a acordat-o Ștefan Niculescu[42]. Și nu numai văzînd în această formulă o interpretare a conceptului tono-modal, ca o extindere a funcționalității sale ci, odată cu aceasta, ca o deschidere spre o armonizare mai complexă, în conformitate cu spiritul modern al secolului XX. Acest procedeu fusese folosit de către compozitorul român în creații anterioare, bunăoară, în *Octuor* și chiar în *Rapsodia Română nr. 2*, în teme anterioare (ex. 43, 44). Este însă adevărat că, în tema cornului englez se articulează un element motivic adeseori vehiculat de către G. Enescu, conținînd embrionul unor constante tipare tematice enesciene. Fără îndoială, melopeea dedusă din *Văleu, lupul mă mănîncă* este una dintre cele mai frumoase pagini din literatura muzicală românească, avînd autenticitate, farmec popular.

[42] Niculescu, Ștefan. *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu.* În: *Studii și cercetări de istoria artei.* București, Edit. Acad. R.S.R. VIII, 2, 1961, p. 418.

Că se acordă importanță acestei teme rezultă din reluarea ei la flaut, oboi și fagoți, ca apoi, după un glissando al harpelor, intonarea să fie generalizată și la celelalte compartimente orchestrale, conducînd spre climaxul *Rapsodiei*, care coincide cu reluarea contrapunctică a celor două teme de la început, de fapt, a celor trei teme mai pregnante ale acestui opus: balada *Mama lui Ștefan cel Mare*, care rămîne la corzi, în timp ce suflătorii de lemn și cornii intonează *Sîrba lui Pompieru*, suprapunînd-o. Ceea ce e foarte interesant, privește faptul că, după prima frază a temei *Mama lui Ștefan cel Mare*, se interpune a doua frază din tema *Văleu, lupul mă mănîncă*, realizîndu-se joncțiunea cu *Sîrba lui Pompieru*, mai clar spus, aici se vede că, de fapt, formulele melodice cadențiale ale celor două teme sînt identice. Asupra acestui aspect vom reveni. După eclatanta culminație a celor trei teme mai persistă la viori, pe fundalul armonic al întregii orchestre (violele prin sextolete arpegiate), tema baladei ce apoi e însoțită de o pînză contrapunctică, în care, la un moment dat, la oboi revine *Sîrba lui Pompieru*, pentru a fi iarăși prezentă în coda acestei secțiuni, alături de elementele temei de baladă. Se aude la oboi și tema lirică pastorală (ex. 43), ca o concluzie după care, într-o ultimă zvîcnire, își face apariție coda, printr-o mișcare mai vioaie *(Vite)*, propunînd la violă melodia de joc *Țințăraș cu cizme largi*[43], sprintenă și antrenantă.



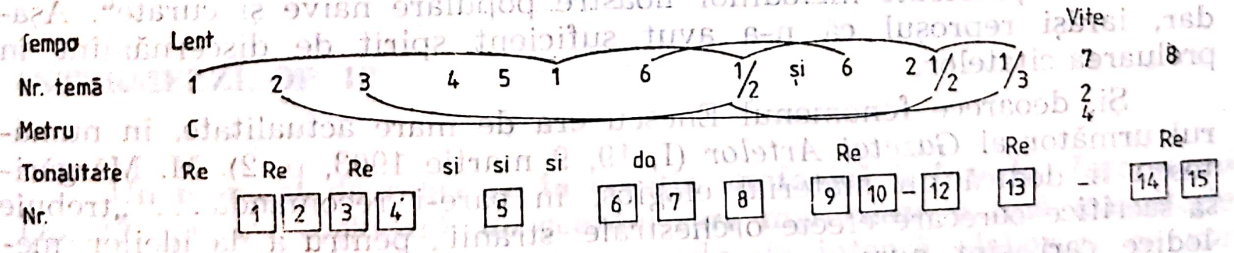
În *Caietul de schițe* apare la numărul 26. Existența în măsura a treia a formulei realizată prin arpegiu de septimă mică indică o certă influență a melodiei orășenești (occidentale), deși în ansamblu, caracterul popular este preponderent. Și aici acompaniamentul imită procedee de taraf, clarinetii imprimă pulsația de optimi prin grupuri asimetrice, în timp ce harpa marchează pătrimea, iar corzile grave țin

[43] Chiriac, Mircea, *Op. cit.*, p. 27.

pedala pe tonică. Asupra acestei teme se insistă, fără modificări esențiale, pentru ca, în final, ultimele măsuri să enunțe elemente ale *Ciocîrliei,* anume, motivul „e", vehiculat și în *Rapsodia Română nr. 1.* Să fie acesta indiciu al legăturii, al unității materialului tematic al celor două creații? Probabil, că da. Finalul *Rapsodiei Române nr. 2* este frumos, îndemnînd fantezia la meditație. Nimic din verva și sclipirea precedentei, căci linia impusă după culminație marchează o coborîre, ceea ce nu prea e obișnuit. S-ar putea ca finalul să nu-i fi reușit compozitorului? La fel însă e posibilă și o încheiere nonconformistă.

Așadar, în această *Rapsodie Română,* G. Enescu nu se mulțumește cu simpla expunere a temelor sau readucerea lor precum în *Rapsodia Română nr. 1,* ci recurge, ca în *Poema Română,* la o eliptică dezvoltare, prin contrapunctarea a trei teme. Astfel, se încearcă surmontarea concepției că melodiile populare nu oferă potențialul necesar travaliului. Deocamdată, se operează, în principal, cu o suprapunere polifonică. Spunem în principal, căci nu sîntem convinși că, într-adevăr, acesta este principiul, existînd și alte aspecte care pledează pentru o concepție simfonică, aflată la temelia acestei partituri. Avem în vedere trei elemente. Primul, înrudirea prin formule melodice cu aspect treptat, purtate pe întindere intervalică de minimum o sextă. Acest desen e întîlnit în *Sîrba lui Pompieru,* în ultima frază a cîntecului *Mama lui Ștefan cel Mare,* în jocul *Ciobănașul* (variat) și în fraza a doua din *Văleu, lupul mă mânîncă,* unde sensul mișcării temei e inversat (descendent), comparativ cu precedentele. Al doilea element e furnizat de mobilitatea treptei a III-a, întîlnită în patru teme, trei fiind anterior celebrului *Văleu, lupul mă mânîncă*[44]. În fine, al treilea element privește tot o înrudire tematică, de data aceasta între teme periferice, anume, începutul jocului *Ciobănașul* și începutul jocului *Țîntăraș.*

Folosindu-ne tot de cifre, vom trasa itinerariul arhitectural al *Rapsodiei Române nr. 2:*



Din totalul celor 8 teme care se vehiculează, ultima fiind motivul din *Ciocîrlia,* patru teme sînt eminamente expoziționale, iar celelalte 4 expoziționale și repetitive, trei avînd un caracter mai activ. Nici una dintre teme nu e supusă unui proces care să-i modifice substanța,

[44] Clemansa-L. Firca, în *Direcții în muzica românească,* Buc, Edit. Acad. R.S.R. 1974, p. 17—22, face o interesantă demonstrație în favoarea similitudinii procedeelor modale în creația lui G. Enescu, îndeosebi din *Poema Română* și *Rapsodiile Române* și a compozitorilor D. G. Kiriac, Ed. Caudella.

înfățișarea. Cînd aceasta se face, are doar rolul să le apropie și nimic mai mult.

Totuși, oricît de pertinente ar fi considerațiile analitice, nu reușesc să surprindă minunăția expresiei celor două *Rapsodii Române*, care, de la prima audiție continuă să încînte, să intrige, să stîrnească interes, fiind titluri de rezonanță ale marilor orchestre din lumea întreagă.

Cronicile declanșate de lansarea lor, în februarie 1903, sînt grăitoare pentru reacțiile entuziaste, dar și critice. Toți cronicarii au sesizat valoarea compozițiilor, măiestria tînărului compozitor. E. D. Fagure are prilejul să conceapă articolul de răsunet *Românii în muzică (Adevărul*, XVI, 4876, 25 februarie 1903, p. 1), în care George Enescu e considerat compozitorul de mult așteptat pentru a ridica muzica românească pe culmile universalității. „Era de mult un vis al nostru, al tuturor, să se ivească muzicantul care, înobilînd motivele populare din care respiră sufletul național al românilor, să creeze în muzică *Rapsodia Română*. Enescu se arată cel ales, cel chemat să facă aceasta". În același sens scrie și Grigore Ventura, invocînd visul, dezideratul, afirmarea muzicii românești . . . „Cum să nu fii entuziazmat, cînd auzi melodii populare care ți-au gîdilit urechea o viață întreagă, cari ți-au legănat copilăria și-ți mîngîie bătrînețele, cînd le auzi fiind împodobite cu tot farmecul unei splendide orchestrații"[45].

D. Florescu în *Gazeta Artelor* (I, 18, 2 martie 1903, p. 3), începîndu-și cronica prin „noi românii avem un defect și încă mare, anume: că sîntem foarte pretențioși și nemulțumiți de ceea ce avem . . ." supune unei aspre judecăți rapsodiile abia auzite, afirmînd că, a doua e superioară, mai frumoasă, socotind că nici n-ar întruni atributele genului, fiind mai curînd . . . „potpuriuri naționale, orchestrate în stil modern". „Defectul" reproșat, socotit „esențial", era, de fapt, reiterarea observațiilor critice prilejuite de *Poema Română*, anume . . . „face uz și de melodii țigănești, triviale, pornografice cari, oricît de frumoase ar fi, nu trebuie preferate melodiilor noastre populare naive și curate". Așadar, iarăși reprosul că n-a avut suficient spirit de discernămînt în preluarea citatelor.

Și, deoarece fenomenul Enescu era de mare actualitate, în numărul următor al *Gazetei Artelor* (I, 19, 9 martie 1903, p. 2). M. Mărgăritescu îi dedică un material elogios, în care-i recomandă . . . „trebuie să sacrifice oarecare efecte orchestrale stranii, pentru a da ideilor melodice cari sînt numeroase în capul său, claritatea cuvenită; trebuie să nu confunde distincțiunea și originalitatea cu confusiunea; trebuie, în fine, să studieze cu deamănuntul și cu drag muzica noastră națională, s-o aprofundeze în țara sa".

Același M. Margăritescu în *L'Indépendance Roumaine* (XXVIII, 8072, 25 februarie 1903, p. 2), își manifestă fără rețineri, admirația pentru cele două *Rapsodii Române*, considerînd drept „. . . ingenioasă

[45] Ventura, Grigore, *George Enescu*, art. cit., p. 489.

concluzia acelei de a II-a prin *Ciocîrlia*“ . . ., în timp ce, prima, e socotită „. . . bogată în melodii populare“, calificîndu-le . . . „opere de maestru, opere de pictură și orchestrație subtilă“.

Aprecierile critice pălesc în fața celor pozitive sau succeselor de public, G. Enescu intenționase să compună și *Rapsodia Română nr. 3,* după cum rezultă din anunțul editurii *Enoch,* precizîndu-se și tonalitatea, sol minor. Se pare că G. Enescu nu a dat curs acestui plan. Motivele? Pot fi multe, probabil legate de observațiile critice care priveau selectarea materialului tematic. După *Romeo Drăghici,* există cîteva teme populare, notate pentru a constitui materialul muzical al celei de a III-a *Rapsodii,* conținînd cinci melodii de joc: *Hora Săltăreață, Țigăneasca (Românească), Sîrba, Ploaia* și *Cimpoiul (Sîrba)*[46]. Nu sîntem definitiv convinși că tocmai aceste melodii erau avute în vederea următoarei *Rapsodii,* G. Enescu mai are printre filele manuscriselor sale o serie de notări ale unor incipituri ori melodii populare, de predilecție instrumentală, provenind de la lăutari.

Bănuim că nu asprele admonestări pentru reținerea melodiilor „triviale“ l-au făcut pe George Enescu să nu mai compună rapsodii, de vreme ce renunță complet la metoda rapsodică ce se pare că nu-l mai satisface, fantezia sa creatoare neputîndu-se mulțumi cu rolul de prelucrare a citatelor, inventivitatea și harul oferindu-i un generos material, pentru ample tipare simfonice. Astfel, compozitorul caută noi tărîmuri, noi modalități de concretizare a gîndirii simfonice.

Considerațiile asupra *Rapsodiilor Române* pot fi încheiate prin remarcile lui M. Margăritescu *(Muzica,* II, 4, ianuarie 1910, p. 88) „. . . sînt în *Rapsodii* armonii și sonorități totdeauna interesante, cîteodată încîntătoare. Aceste pagini ni se par însă, mai mult un joc, o recreație în opera compozitorului. El se arată sub adevărata sa fire, în *Simfonia în Mi bemol*“. Adevărat, numai că pînă la acel opus, mai sînt și altele . . .

INTERMEZZI, OP. 12

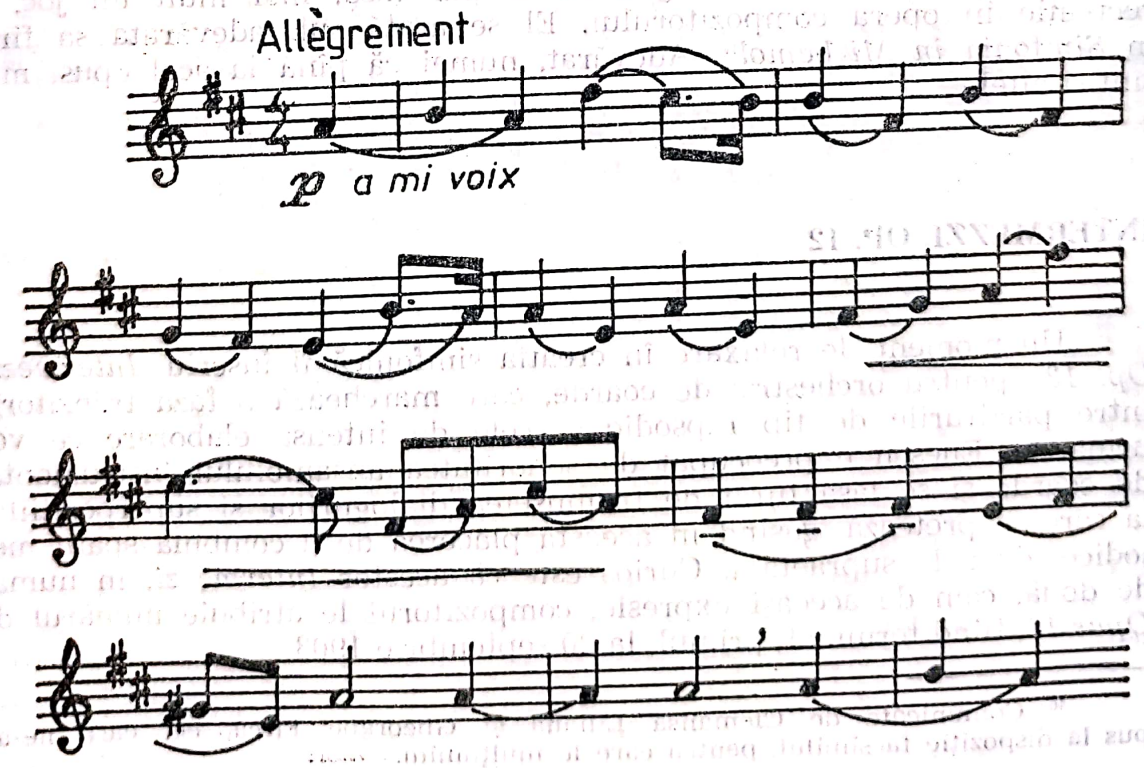
Un moment de relaxare în creația simfonică îl înscriu *Intermezzi Op. 12,* pentru orchestră de coarde, care marchează o fază tranzitorie între partiturile de tip rapsodic și cele de intensă elaborare ce vor urma. G. Enescu e preocupat de sonoritatea ansamblului instrumental de coarde și se lasă furat de frumusețea dialogurilor și superpozițiilor la care se pretează, găsind în aceasta plăcerea de a combina spații melodice, de a le supraetaja. Curios este că acestor *Intermezzi,* în număr de două, cam de aceeași expresie, compozitorul le atribuie numărul de *Opus 12,* fiind terminat, primul, la 20 septembrie 1903.

[46] Comunicate de Clemansa Liliana și Gheorghe Firca, cei care ne-au pus la dispoziție facsimilul, pentru care le mulțumim.

Faptul că G. Enescu le prețuia, rezultă din înscrierea în concertul *Societății Filarmonice*, după numai o lună (23 februarie 1903) de la alte prime audiții: *Rapsodiile Române* și *Suita pentru orchestră nr. 1*. Aprecierea cronicarului *României Musicale* (XIV, 7—8, 1—15 aprilie 1903, p. 53) este descurajantă deoarece „... compozițiunile acestea erau prea grele de înțeles, pentru a fi gustate de public". Apoi, faptul că cele mai multe cronici despre acest concert păstrează tăcerea asupra acestor pagini, pare semnificativ ...

Și totuși, aceste miniaturi care sînt, în fond, cele două *Intermezzi*, prezintă atribute interesante pe linia cristalizării stilului enescian. Aici se profilează limpezimea formulării ideilor muzicale, fluența contrapunctărilor, individualizarea planurilor, naturaletea modulațiilor, bogăția spectrului armonic. De fapt, aici se manifestă pentru întîia oară în creația simfonică a lui G. Enescu, urmărind direcția marcată în partiturile pentru pian, tendința neoclasică, totul în aceste *Intermezzi* avînd un parfum arhaic, chiar dacă pe alocuri se simt și miresmele unor sonorități massenetiene, fauréene.

Intermezzo nr. 1 în re minor se distinge printr-o expresie nostalgică, în care lirismul și meditația își găsesc corespondențe. Tema intonată de viorile prime este expusă la unison, după care, celelalte instrumente, excepție contrabașii, lansează pînze cu un puternic desen melodic, ce reprezintă însă derivații ale nucleelor generatoare. Liantul tematic principal se desfășoară în arcade, pendulînd pe anumite intervale, pornind de la secunda mare, într-o cantilenă generoasă, ce evidențiază un imens potențial emoțional.



Realizînd o densă articulare a celor cinci voci, G. Enescu urmărește constituirea unei arhitecturi ternare, repriza coincizînd cu climaxul, moment de superbă seninătate și candoare, intensitatea expresiei atingînd cotele maxime pentru acest *Intermezzo*, a cărei muzică, apoi, se domolește, într-o codă ce savurează liniștea.

Intermezzo nr. 2, în Sol major, are numeroase afinități cu precedentul pe linia unei introspective meditații lirice, de o factură, de data aceasta, dansantă, în maniera galantă a saloanelor baroce. Este de remarcat sobrietatea expresiei, în care tronează o melodică de tip instrumental, cu axe motivice cantabile; îndeosebi, este de reținut incipitul ce arcuiește terța mică, derulînd o melopee de alură variațională, cu meandre nesfîrșite, rod al fanteziei dezlănțuite. Structurîndu-se într-un bloc monopartit, acest *Intermezzo* pare a fi desprins dintr-o frescă, în care cochetăria și noblețea se completează reconfortant. Fără îndoială, aceste miniaturi orchestrale pot fi considerate drept exercițiile care au premers grandioasa concepție a *Suitei nr. 1 pentru orchestră simfonică, op. 9*, una dintre cele mai reprezentative partituri din istoria muzicii românești.

SUITA PENTRU ORCHESTRĂ, NR. 1, OP. 9

Compusă în 1902 — ianuarie 1903, această cutezătoare *Suită*, ce poartă dedicația: *Camille Saint-Saëns*, a generat, cu prilejul primei audiții bucureștene (23 februarie 1903) reacții duale, entuziasm, pe de o parte iar pe de alta, neînțelegere. *România Musicală*, prin E. P. scrie „... compoziție proprie în care putem să admirăm nu numai originalitatea și profunzimea ideilor tînărului compozitor, dar și arta de a instrumenta, pe care o posedă într-un grad foarte înalt. Desigur că D-l Enescu ne dă drept la speranțele cele mai frumoase, Domnia sa deja fiind o mare onoare pentru neamul românesc“[47].

„*Suita de orchestră* a marelui nostru muzician național, scria Mihai Mărgăritescu în *L'Indépendance Roumaine*, căci acesta este de acum înainte titlul său după marele triumf de ieri —, respiră pasiunea, armoniile îi sînt cu adevărat somptuoase și *Menuetul lent* ar putea la fel de bine să se intituleze *Imn către Eros*, căci suspinele amorului se împletesc cu accentele de extaz religios. Cvintele succesive desenate de către corzi, sunetele obsedante ale alămurilor sînt de cel mai intens efect în *Intermediu* și mărgăritarele gamei naționale perlează de-a lungul acestor pagini ca și strălucirea briliantelor pe o imensă aureolă aurie, conferindu-i o savoare de o atrăgătoare originalitate.

[47] E. P. *Concertele simfonice*, art. cit., p. 53.

Această *Suită* este, în drumul tînărului muzician, un pas înainte, un mare pas de uriaș, către glorie"[48].

Deși entuziasmul lui M. Mărgăritescu este evident la audierea acestei „... opere de maestru", într-o altă cronică, pe care o publică cu ocazia aceluiași concert, are și rețineri în privința evoluției lui G. Enescu, manifestîndu-și unele temeri, deoarece ar cocheta cu tendințele moderne, recomandîndu-i „... să sacrifice oarecari efecte orchestrale stranii..."[49].

Aceste temeri apar însă mai clare în rîndurile lui E. D. Fague, care nu-și ascunde admirația pentru talentul și stăpînirea secretelor instrumentației de către G. Enescu. Obiecțiile par să-l plaseze pe publicistul de la *Adevărul* în compania lui Eduard Caudella care, de asemenea, manifestă serioase rețineri față de muzica modernă... Dar iată neliniștile lui E. D. Fague, în fața temperamentului neobișnuit al tînărului compozitor. „... Ceea ce mă îngrijește este că Enescu e prea mult fascinat de complexități polifonice; Wagner chiar începe să-i fie prea... simplu. Richard Strauss pare a fi idealul! Or, spiritul de invenție, mai ales la un talent așa de tînăr, nu poate decît să se intimideze în fața colosului orchestrației moderne"[50].

Cee ce este foarte interesant, privește sesizarea în muzica *Suitei* a „gamei naționale" pe care, după M. Margăritescu, bănuim, o afirmă și Grigore Ventura. Într-o retorică debordantă, acesta sesizează, și chiar polemizează cu cei care s-ar îndoi de existența acesteia, căci, „... gama caracteristică a muzicei noastre, cu culoarea ei «orientală», nu lipsește din opera lui Enescu"[51].

Admirînd talentul său interpretativ, Grigore Ventura prețuiește mai presus decît orice „... marele său talent de compozitor", care, în *Suita nr. 1*, creație de adîncă originalitate, capătă o strălucitoare confirmare. „Ea este de o frumusețe rară ca imaginație și ca factură orchestrală. În tot cursul acestei splendide pagini muzicale domnește o atmosferă hieratică, plină de măreție. Dezvoltările și deslegările armonice sînt conduse cu o măiestrie uimitoare pentru un compozitor atît de tînăr; firul ideii conducătoare nu se rupe un singur moment; el șerpuiește prin orchestrație de la o grupă de instrumente la alta, menținînd totodată acea unitate clasică ce este neapărat trebuincioasă pentru a alcătui o operă de artă. Modulațiile și efectele nu sînt căutate, nici muncite, ci curg domol, firesc, încrucișîndu-se fără a osteni auzul, care le urmărește cu o plăcere nespusă. Cînd un compozitor a putut scrie pagini ca acele conținute în această «Suită orchestrală» el este deja clasat printre maeștri"...

---

[48] Mărgăritescu, M. *Chronique musicale. Palais de L'Athenée. 1-er concert symphonique.* În: *L'Indépendance Roumaine,* Buc., XVII, 8072, 25 februarie 1903, p. 2.

[49] Mărgăritescu, M. *George Enescu.* În: *Gazeta Artelor,* art. cit., p. 2.

[50] Fague, E. D. *Note. Românii în muzică.* În: *Adevărul,* București, XVI, 25 februarie 1903, p. 1.

[51] Ventura, Grigore. *George Enescu.* În: *Revista Idealistă,* I, Tom I, 1(14) martie 1903, p. 188.

Grigore Ventura conchide că ... „o asemenea creație deschide calea spre muzica orchestrală română. Da, repet cuvîntul, muzica orchestrală (simfonică — n.n.) română“ ...[52]

Din categoria cronicilor anoste la adresa *Opusului nr. 9*, o reținem pe cea din *Gazeta Artelor* semnată de D. Florescu, care începe prin a mărturisi că „deși a ascultat-o cu ... atenție încordată, a rămas cam sceptic“. De ce? „Motivul principal nu prezintă aproape nici un interes muzical și nici nu este bine hotărît, ceea ce se cere pentru o bucată muzicală. Prima parte începe printr-un *Preludiu la unison*, monstru și lipsit de inspirațiunea melodică curgătoare și de farmec așa cum se cuvine.

Partea a doua e un *Menuet lent*, lipsit de căldură și animație. *Intermediului* îi lipsește expresivitatea și dulceața unei combinațiuni armonice, iar *Finalul* te surprinde prin faptul cum e tratat motivul și fără să vrei te întrebi: ce o fi vrut să ne spună compozitorul“ ...[53]

Am ezitat dacă este oportun să transcriem aceste invective sau nu, demonstrînd o crasă lipsă de cultură muzicală, nu numai din partea semnatarului dar și al revistei care a găzduit-o, fiecare imprecație suscitînd numeroase semne de întrebare, deoarece nu s-a înțeles nimic din partitura recenzată. Aceste rînduri, desigur, nu puteau să nu-l mîhnească pe tînărul compozitor. În contextul general al aprecierilor, asemenea agramatisme și naivități pălesc. Să recunoaștem că muzica lui G. Enescu nu e simplă și necesită o anumită familiarizare cu creația simfonică pentru a-i putea pătrunde sensurile. Există însă o consolare, din păcate, și cu prilejul primei audiții în Franța (Paris, 11 decembrie 1904), dirijor Gabriel Pierné, alături de penetrante aprecieri, se puteau citi și critici superficiale, unele nefavorabile[54].

Timpul însă, supremul arbitru în artă, a dat cîștig de cauză *Suitei* care, destul de curînd, s-a impus în repertoriul marilor dirijori, căpătînd consacrare universală; lansarea, poate cea mai spectaculoasă, prin cronicile declanșate este datorată lui Gustav Mahler, care o dirijează la New York, în ianuarie 1911.

Dar ce reprezintă această *Suită*, în evoluția lui G. Enescu, altfel spus, care sînt atributele ei definitorii? Răspunsul la această întrebare complexă nu poate face abstracție de reticența muzicianului față de aprecierile critice formulate la adresa creațiilor sale.

Rezumînd opiniile critice, vom avea revelația să constatăm că G. Enescu nu numai că nu le ignoră, dar caută să le anihileze, nemaicăzînd în plasa lor. Astfel, remarcile critice vizau limitarea la citat, mai mult, o neinspirată selecție a melodiilor populare, evident, nu în totalitatea cazurilor, apelînd la ceea ce s-a socotit a fi „material trivial, țigănesc, pornografic“(?). Un alt reproș era „... nu ne-a dat nici

---

[52] Idem, p. 189.

[53] Florescu, D. *Concertele simfonice și Enescu*. În: *Gazeta Artelor*, București, I, 18, 2 martie 1903, p. 3.

[54] George Enescu evocă în *Amintiri* (București, Edit. Muzicală, 1982, p. 53) acest moment „... *Doamne! Cîte insulte!*“ ...

o compoziție din inspirația sa, căci *Poema* este mai mult o combinație de melodii populare..."[55].

Această acuzație pare a fi mai gravă, deoarece pune sub semnul întrebării inspirația creatoare, lăsînd să se înțeleagă că prin metoda demonstrată în partiturile simfonice de pînă acum, G. Enescu nu a depășit metoda prelucrării unor teme preluate cu un insuficient spirit de discernămînt. Evident, acuzațiile acestea au relativă fundamentare, comportînd o serie de argumente împotriva lor. Totuși, G. Enescu le-a luat în considerare, nemaidîndu-le șansa de a fi repetate. Cum? Simplu, schimbă radical metoda de abordare a genului simfonic, dar nu atît în *Intermezzi*, care par creații de factură neoclasicizantă ci, în *Suita simfonică nr. 1*, unde nu reeditează procedeele anterioare.

Într-un anumit sens, schimbarea operată pare să se fi produs în *Simfonia concertantă pentru violoncel*, care nu fusese cîntată public pînă la compunerea *Op. 9*, deci nu se cunoștea ce conține, cum e concepută și realizată. Dar *Simfonia concertantă* este în mod sigur o creație care ar fi infirmat acuzațiile amintite. Păcatul ei era altul, muzicianul, foarte tînăr, nu se desprinsese suficient de marii idoli, ca dovadă, unele sonorități favorizau asociații pînă și cu modernul Richard Strauss.

Confruntat cu aceste realități, G. Enescu, compozitor și interpret cu un neobișnuit orizont muzical, va continua să scrie cu același zel, operînd însă cu modificări sensibile în planul concepției și stilului. Cum cultul tradiției, respectul și prețuirea inovațiilor constituie un principiu de conduită etică, muzicianul român nu se lansează în înnoiri radicale și nu agreează soluțiile cu ascuțite tăișuri. El preferă schimbări importante, produse printr-o evoluție necontrastantă înaintînd din aproape în aproape, operînd cu elementele unei sinteze armonice, în care se păstrează esențele, deși trec prin puternicul filtru al personalității sale, care decelează tot ceea ce poate fi util, intrînd într-un aliaj nou, necunoscut, inedit, propriu stilului personal. Aliajul respectiv se încheie în filiera stilului modern, fiind nu numai original, dar și muzical, artistic, cultivînd acele atribute care deveniseră, în procesul acumulării istorice, factorii de greutate și profunzime în determinarea fondului ideatic și expresiv.

Concomitent, G. Enescu are în vedere conceperea muzicii sale, astfel încît să definească și profilul tinerei școli muzicale naționale române. Prelucrarea melodiilor populare nemaisatisfăcîndu-l, nemaiconvenindu-i, el caută alte zone de comunicare, și ajunge la descoperirea modalității de interpretare superioară a componentelor caracteristice pe care le va urma fără a prelua entități fixe, ci numai ceea ce decurge din natura lor generalizată, din spiritualitatea lor. Calea cea mai directă, în acest sens, părea a fi conceperea unor teme, a unor pagini în care să se subsumeze particularitățile stilistice, tipice pentru folclorul muzical românesc. Abstractizarea lor era convenabilă, căci oferea o modalitate sintetică, unde formularea limbajului făcea posibilă o asemenea

[55] Florescu, D. *Concertele simfonice și Enescu*, *art. cit.*, p. 3.

dispunere, în care se confundau esențele, conexarea lor reprezentînd, de fapt, afirmarea stilului personal, pornit de la decantarea modelelor, etosului muzical românesc, în principal ca și a celor universale, într-o viziune modernă.

Expresia acestei noi ipostaze stilistice o marchează *Suita pentru orchestră nr. 1, opus 9,* în Do major, concepută în patru mișcări, integrîndu-se în parametrii consacrați ai genului, ceea ce explică denumirile părților: *Preludiu, Menuet lent, Intermediu* și *Final.* Deci, *Suita* aceasta nu este în totalitate o succesiune de dansuri, ci o succesiune de părți contrastante, ceea ce o apropie mult de simfonie. Numai prima mișcare nu s-ar legitima într-o simfonie, ceea ce înseamnă că G. Enescu tatonează, îndreptîndu-se către parametrii celei mai complexe forme orchestrale.

Păstrînd, într-o manieră generalizată, trăsăturile suitei, compozitorul realizează o interesantă soluție contemporană, în care sonorități cu aspect arhaic se încorporează într-un context modern, dedus dintr-o refulare romantică. Astfel, în *Suita op. 9* se creează o curioasă sinteză în care par să coexiste trăsături tipice mai multor epoci stilistice: preclasicismul, clasicismul, romantismul și modernismul. În plus, muzica acestei partituri poartă, mai evident în primele două mișcări, rezonanțe folclorice, efect al sublimării componentelor specifice doinei, baladei și, în general, cîntecului românesc, ceea ce antrenează și opoziția sau, mai bine zis, conexiunea național-universal.

Sub acest aspect, *Suita I* pentru orchestră este extrem de interesantă, marcînd un moment de cotitură, sinteză sau început pe linia abordării unei noi modalități de formulare a etosului românesc, valorificînd stilizat sugestia oferită de tipologia cîntecului popular. Elementele acestei metode, ce nu mai promovează citatul, se găsesc în *Sonata op. 6,* în *Octuor,* în *Suita nr. 2 pentru pian,* căpătînd o deplină materializare în primele două mișcări ale *Suitei op. 9.* Aceasta înseamnă că, din acest unghi privită, *Suita* nu e omogenă, deci, nu e perfectă, deși se reperează însemnele organicității tematice, mai sistematică și mai consecventă tot în primele două părți.

Preludiu la unison, Modérément, în Do major, prima parte se detașează prin structura sa monodică, neobișnuită pentru o mișcare simfonică. Pedala de timpani pe dominantă nu schimbă profilul univocal, în care proiecția planului melodic susține cu strălucire inventivitatea compozitorului care, realizînd un arc amplu, grefat pe un singur element de sintaxă, demonstrează imensul potențial expresiv pe care fluxul muzical continuă să-l etaleze. Într-o perioadă cînd omofonia și polifonia înregistrează culmi semețe, întoarcerea la melodie însemna un mare act de îndrăzneală, un enorm risc, de care lui G. Enescu nu i-a fost teamă, deoarece aliajul tematic este atît de concentrat, de bogat, de esențializat, încît forța sa expresivă nu avea nevoie de nimic în plus.

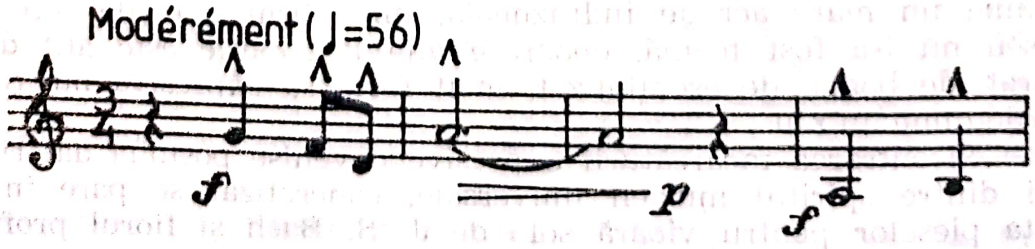
Concentrarea încărcăturii expresive devenise posibilă datorită sintezei dintre spiritul muzicii universale, concretizat se pare în experiența pieselor pentru vioară solo de J. S. Bach și fiorul profund al

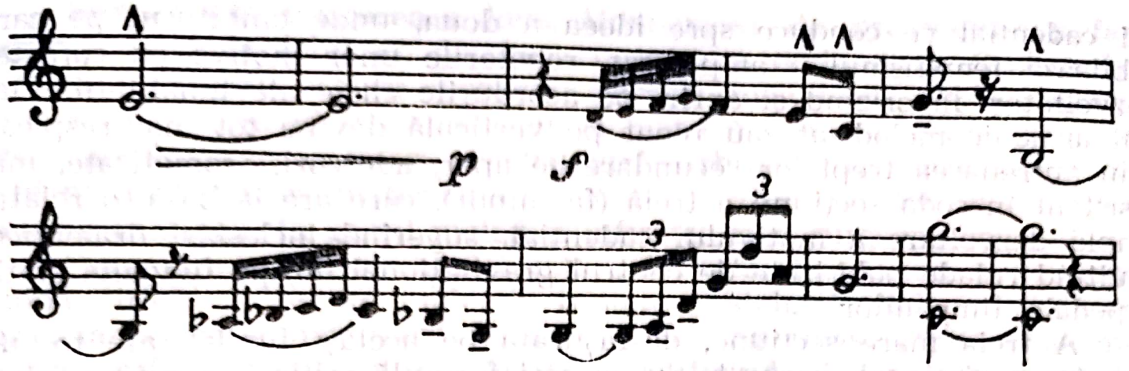
doinelor și baladelor românești, care oferă un policrom spectru emoțional. Este greu de indicat ceva foarte concret, pentru a demonstra ce anume provine dintr-una din sursele menționate. Există pretutindeni o elevată forță poetică, un puternic fior afectiv, o stare de reverie și meditație care aduce o stare de tristețe, speranță, antrenînd, în subsidiar, lirismul, eroismul, dramatismul . . .

Caracterul neobișnuit al *Preludiului la unison* mai decurge și din fluxul antrenant al melodiei, intonată de o manieră care preia atribute ale tehnicii componistice și interpretative ale rapsozilor populari, mai exact, tehnica variațională, printr-o degajare ce implică stilul improvizatoric, care, paradoxal, e riguros notat. Dar caracterul neobișnuit mai conține și alte entități, între care derularea liantului monodic într-un fel care nu trece indiferent pe lîngă stilul giusto, dar nici pe lîngă parlando rubato, ceea ce conferă muzicii o inimitabilă savoare și particularitate. Există apoi și procedee de „înflorire" a monodiei, arcade complementare motivelor fundamentale, reluate într-un șirag de ușoare modificări ale unor apogiaturi, ale inflexiunilor modulatorii ce favorizează asociația major-minor, ca și coloritul modal. Pentru a oferi deplină satisfacție estetico-ideatică, linia melodică este extrem de densă, avînd tensiunea interioară de o asemenea încărcătură, încît elimină senzația că ar mai lipsi ceva.

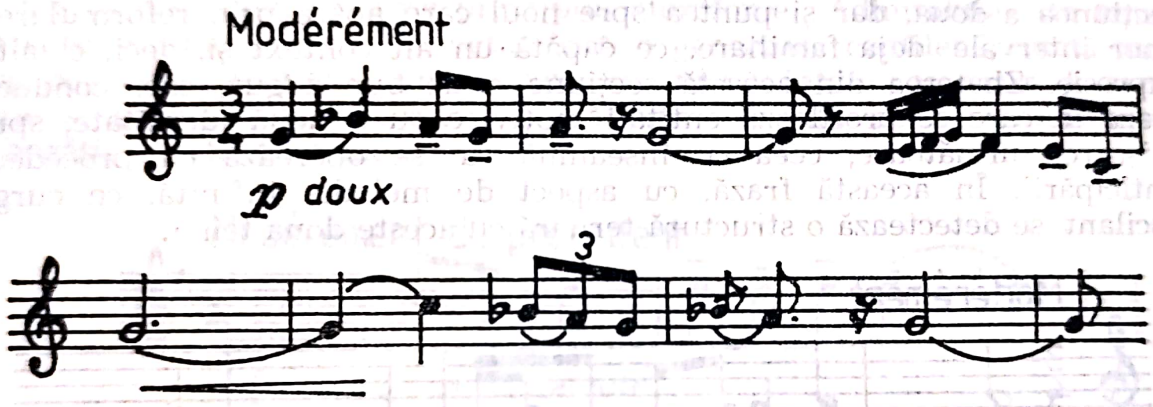
În plus, monodia este astfel formulată, încît sugerează o permanentă stare de oscilație, o veșnică alternare a mișcărilor, ascendente și descendente, putînd fi asimilată stărilor de activitate și inactivitate, pe scurt, elementelor care definesc spațiul mioritic, atît de limpede surprins mai tîrziu în teoria lui Lucian Blaga.

De bună seamă, vectorul *Preludiului la unison* este tematismul articulat într-așa fel, încît are constanță și totuși, înaintează variațional, ipostaziind celulele fundamentale, care sînt bine individualizate, ceea ce înseamnă că identitatea le este de neconfundat. Există trei asemenea celule, la care se adaugă una cadențială, corespunzînd celor trei fraze melodice ce se expun. Dintre acestea, prima apare mai autoritară, atribuindu-i-se funcția principală, fapt care rezultă din interpolarea sa în celelalte fraze, în timp ce, motivele următoare nu se manifestă similar, cel puțin în faza expozitivă. Iată prima frază în care celula inițială e suverană, de vreme ce apare variată de încă două ori, plus, inversată și modificată ca valori ritmice:

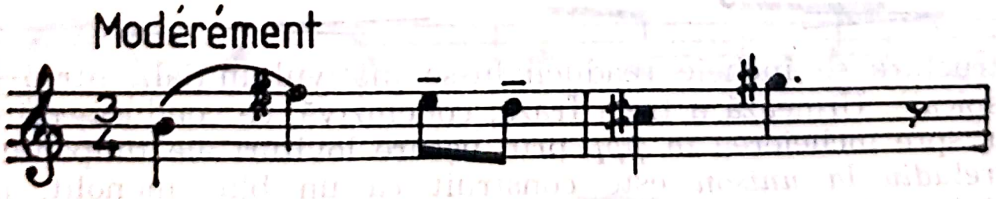




Fraza a doua este mai lirică, mai duioasă, mai cantabilă, antrenînd un grupet și apoi formula descendentă cu triolet, ce vor imprima coloritul românesc.



A treia frază, deși clar individualizată, fiind dominată de modelul celulei inițiale, nu numai ritmic, dobîndește caracter oarecum dezvoltător, căpătînd pe parcurs semnificații proprii, ca în cazul fragmentului de la nr. 20.

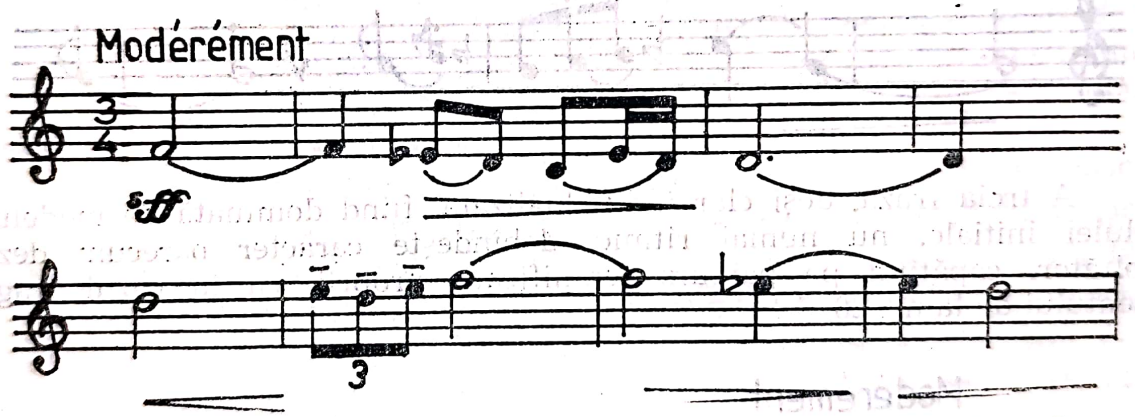


Faptul că distribuirea frazelor apare nesimetrică, rezultînd din motive cu număr variabil de măsuri, ceea ce face ca proporțiile lor să difere mult (13+12+23), este un indiciu în plus al comuniunii cu structura neîncorsetată în segmente fixe, proprii arhitectonicii cîntecului popular.

Este interesantă tehnica variațională pe care o aplică G. Enescu în continuare, cînd se reia materialul inițial într-o formulare ce permite modificări menite să orneze o notă, să extindă o arcadă, să redimensioneze o frază. În mod deosebit, este relevantă lărgirea motivu-

lui cadențial ce conduce spre ideea a doua, unde ambitusul pe care jubilează tematismul e amplificat, repetările unor motive cu caracter dezvoltător favorizînd și opriri pe acordurile cheie ale tonalității. Planul armonic melodizat sau redat pe verticală devine tot mai răspicat, prin antrenarea treptelor secundare ce apar, adeseori, cromatizate, mai insistent în coda secțiunii a treia (fa minor), care are la bază o relativ amplă dezvoltare a motivului cadențial, sugerînd încleștări dramatice, exultînd rulade polarizate de centrul gravitațional do, pe fundalul static al pedalei timpanilor.

A treia mare secțiune, desfășurată pe același fundal, are tot un caracter variațional, pornește cu aceeași formulă inițială în prima frază, expresia dureroasă, meditativă, avînd justificare în arabescurile dramatice ale motivului purtat în sfere abrupte, datorită intervalului micșorat de cvintă, apoi intervenției mai pronunțate a cromatizărilor. Această frază e, într-un fel, prelungirea momentului de culminație din secțiunea a doua, dar și puntea spre noul care apare prin reformularea unor intervale deja familiare, ce capătă un alt context și, deci, o altă expresie. Zbaterea din această secțiune e de bun augur, căci conduce fraza în care se profilează entități motivice cu o nouă identitate, spre mișcarea următoare, ceea ce înseamnă că se operează cu procedeul anticipării. În această frază, cu aspect de melodie infinită, ce curge oscilant, se detectează o structură ternară cu aceste două teme:



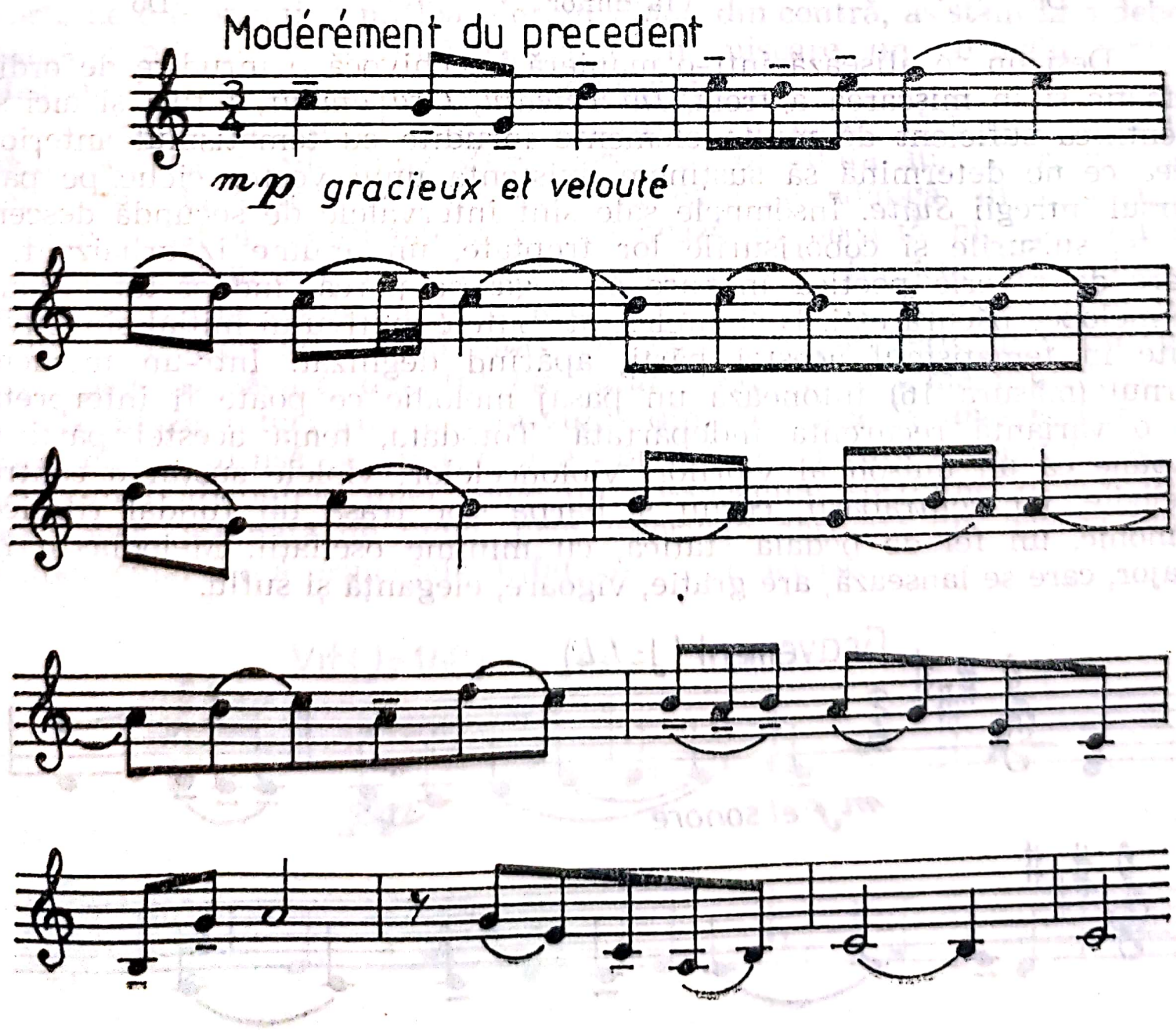
Structura se încheie readucîndu-se motivul inițial, într-o formulare răspicată. Urmează a treia frază, concluzivă, ce conduce, prin efecte de ecou, spre încheierea în *ppp* prin ușoare lovituri ale timpanului.

Preludiu la unison este construit ca un bloc monolit, în care principiul variațional lasă să se întrevadă trei secțiuni ce înaintează cursiv, fără contraste, către noi tărîmuri, concretizate în ceea ce se proiectează în fraza mediană a celei din urmă. Dat fiind faptul că fiecare dintre secțiuni are la rîndul ei trei fraze, variabile ca întindere, ceea ce contează este că, per ansamblu, se poate sesiza o articulare simetrică:

I — A B C (Av)
II — AvBvCv(Avv)
III — AvvvD(Bvv) Avv

Menuet lent, mișcarea a doua, *Mouvement du précédent* este fără îndoială unică în felul ei, deoarece reprezintă prelungirea *Preludiului*, în sensul că este același material, aceeași tonalitate, într-o legănare ternară, mai clară (deși se menține și metrul), având în plus agrementarea polifono-armonică și o structură arhitecturală mai complexă. Evident, distribuirea materialului tematic e alta, dar tot într-un flux melodic continuu, în genul melodiei infinite, ca o curgere perpetuă.

Frumusețea acestei muzici este relevantă, instaurînd o ambianță senină, lirică, cu ușoare unde de tristețe nostalgică, îndemnînd la reverie, la poezie și meditație. Se găsesc aici ingenioase atestări ale măiestriei, rafinamentul lui G. Enescu justificînd afilierea la impresioniști. Aliajul timbral care învăluie corzile în surdină, liantul melodic al viorii și violoncelului la octavă este de o mare finețe și distincție, ca și efectul de surdină din trio ori desfacerile vocilor din finalul părții, afirmîndu-și parcă propria individualitate, de o manieră care pare să se îndrepte, pe alocuri, spre principiul eterofoniei. Admirabilă este tema cu care se inaugurează *Menuetul lent*, o generoasă cantilenă, axată numai pe entități motivice din *Preludiu la unison*, într-o reevocare de fantezie și generozitate expresivă. Îl dăm ca exemplu pentru naturalețea și bogăția substanței tematice:

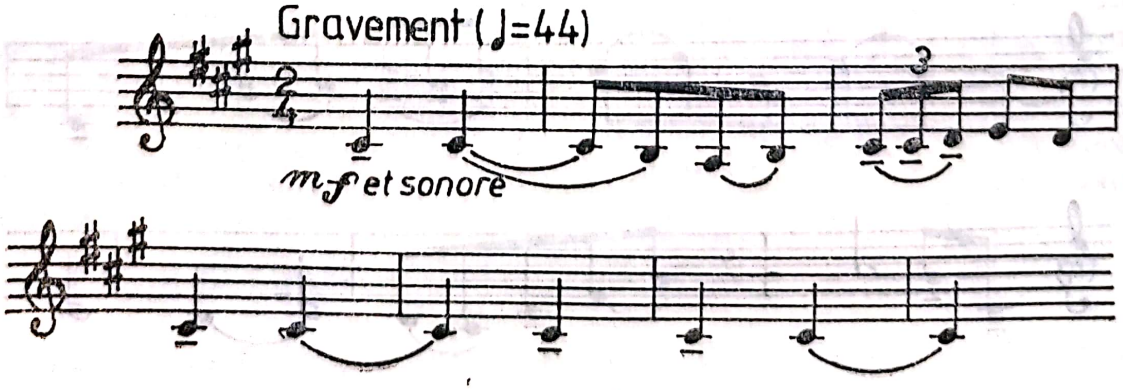


Pentru a impune această temă, compozitorul o reia în sonorități mai estompate, cu ușoare modificări, care însă nu-i alterează fizionomia. Ceea ce urmează e a doua idee, ce pornește din motivul secund al *Preludiului,* după care variațiunile, cu desen de optimi, parcă ornează acest traiect ce se va prelungi în sonoritățile răspicate ale motivului principal. De altfel, țesătura simfonică devine din ce în ce mai densă, reliefînd neașteptate planuri contrapunctice, care permit detașări ale unor motive, străluciri de prim plan și apoi, alte redimensionări.

Această parte etalează o complexă structură tripartită, avînd o secțiune mediană, bine individualizată. Se conturează apoi un ax motivic ce are, în prim plan, pendularea pe terță mare în dublu sens, descendent și ascendent, în succesive repetări, după care debutează un flux melodic, la fel de inspirat și elevat (fa minor). Se succed în valuri reformulări ale acestei teme, trecută la diverse compartimente orchestrale, în irizante asocieri timbrale, după care se reinstaurează lumea tematicii inițiale, ca o repriză dinamică, în *tutti,* ca un A B A. Astfel, forma acestei părți este:

A	B	A
Expoziție	Dezvoltare episod	Repriză
A B A B A	(C) C (C)	A B A coda
Do	fa minor	Do

Deși nu se afișează într-o manieră neechivocă o înrudire de ordin tematic și în mișcarea a treia, *Intermediu, Gravement,* totuși și aici se identifică suficient de multe elemente înrudite cu tematismul anterior, ceea ce ne determină să susținem existența unui vector ciclic pe parcursul întregii *Suite.* Însemnele sale sînt intervalele de secundă descendente, suișurile și coborîșurile lor treptate, un anume iz arhaizant, o stare de reverie poetică în care se regăsesc parcă, îndepărtate ecouri de melopee păcurărești. Bineînțeles, atributele motivului inițial sînt învăluite în tematismul acestei părți, apărînd deghizat. Într-un moment, cornul (măsura 16) intonează un pasaj melodic ce poate fi interpretat ca o variantă recurentă îndepărtată. Totodată, tema acestei părți se expune ca un unison al viorilor, violoncelelor; violele susțin o contramelodie, iar contrabașii, cornii și harpa vor trasa un fundal ritmico-armonic, un fel de pedală statică, cu minime oscilații. Melodia în Do major, care se lansează, are grație, vigoare, eleganță și suflu.

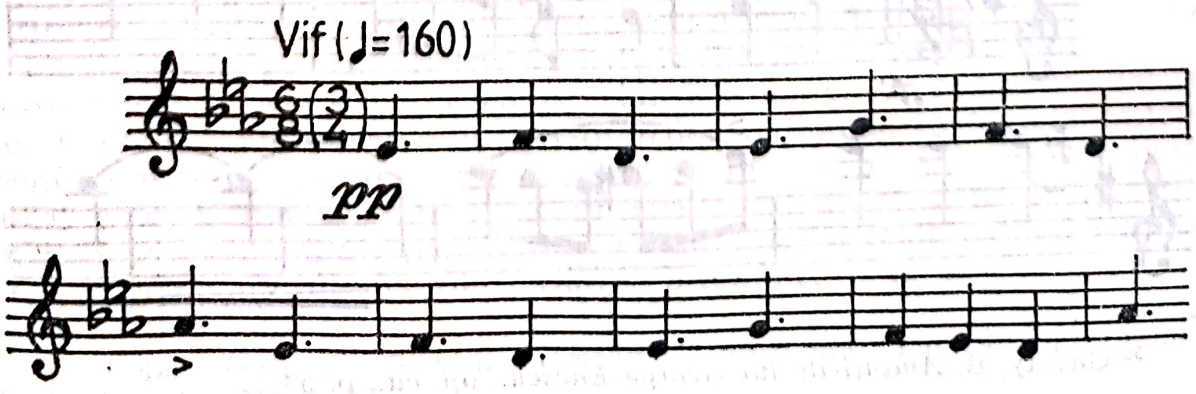


Apar interesante inserțiile facturii orchestrale, în care frecvente sînt contramelodiile ce descriu trasee de sine stătătoare, desprinse parcă din matca principală. Fără să i se confere o pondere deosebită în economia întregului, acest *Intermediu*, realizat într-o arhitectură ternară, cu un scurt episod central și o repriză comprimată, poartă sensuri nobile, chemate să aureoleze o pagină de introspecție și meditație. De remarcat, sonoritățile harpei prin cele două glissandi în codă, de mare efect.

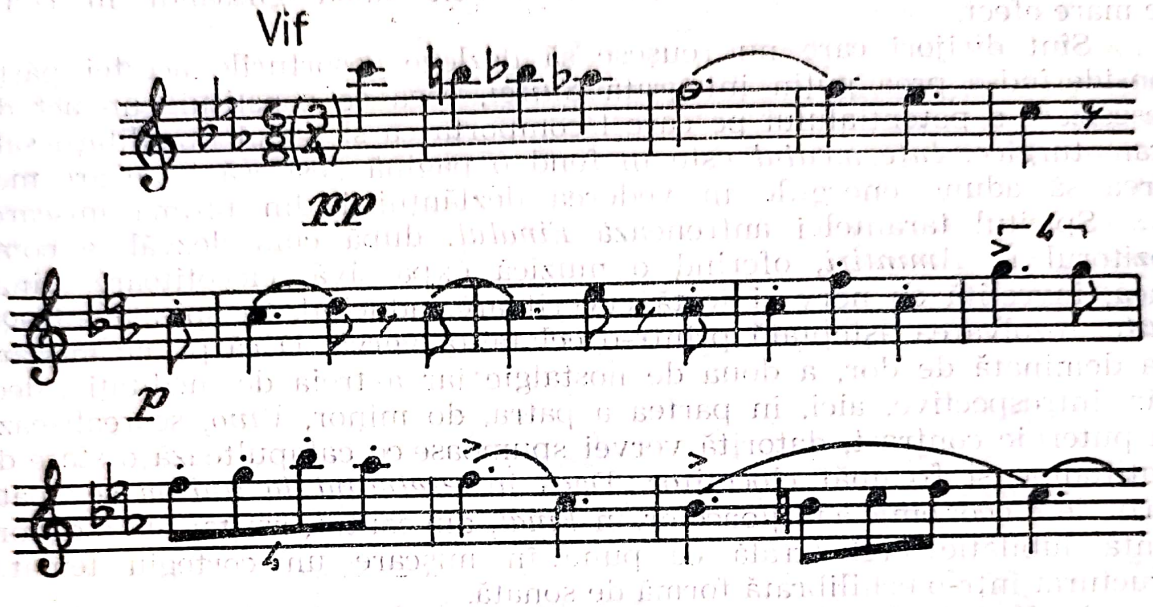
Sînt dirijori care nu reușesc să dezlege resorturile acestei părți, considerînd-o prea puțin integrată *Suitei*, ceea ce constituie un act de nesesizare a potențialului pe care-l comportă ca și a funcționalității sale dramaturgice. *Intermediul* este în fond o pagină destinsă, care are menirea să adune energiile în vederea dezlănțuirii din ultima mișcare.

Spiritul tarantelei antrenează *Finalul*, după cum dezvăluie compozitorul în *Amintiri*, oferind o muzică expansivă, clocotitoare, dinamică, investită cu nerv și forță cuceritoare, aducînd, în spirala întregii *Suite*, rezolvarea așteptată printr-o eclatantă vervă. Dacă prima mișcare era dominată de dor, a doua de nostalgie iar a treia de meditație, deci stări introspective, aici, în partea a patra, do minor, *Vivo*, se realizează un puternic contrast, datorită vervei spumoase ce catapultează o stare de beatitudine și freamăt clocotitor. Dacă în *Preludiul la unison* se poate vorbi de o economie a mijloacelor, în *Final*, din contră, asistăm la o debordantă jubilație orchestrală ce pune în mișcare un cortegiu tematic structurat într-o echilibrată formă de sonată.

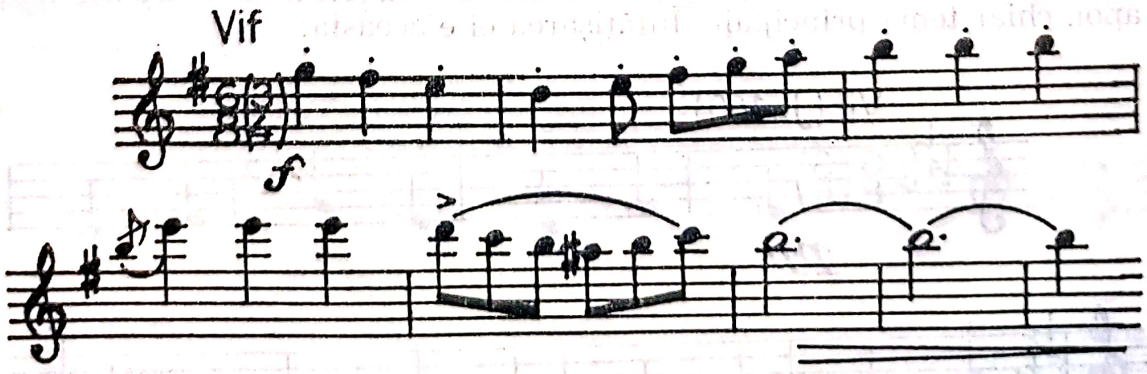
Apelînd la inventivitatea tematică, G. Enescu operează cu multe idei, căci înseși cele două sfere care se confruntă au, la rîndul lor, cel puțin două ipostaze melodice, la care se adaugă altele, complementare. Astfel, politematismul acționează în această mișcare, punînd în valoare resursele polifonistului care era G. Enescu. Mai mult, se poate vorbi de opulență tematică, de vreme ce compozitorul își permite să recurgă la entități motivice, să zicem pasagere, în afara celor principale. Bunăoară, debutul *Finalului* e axat pe o temă fundal, ce cuprinde pînza intervalică a motivului din *Preludiu la unison*, care e o frază clară, întinsă pe suprafața a opt măsuri și care e repetată de opt ori, avînd atributele unei teme de passacaglia, susținînd o variațiune suprapusă, intonată de violă, prin intervale derivate din același motiv și apoi, chiar tema principală. Înfățișarea ei e aceasta:



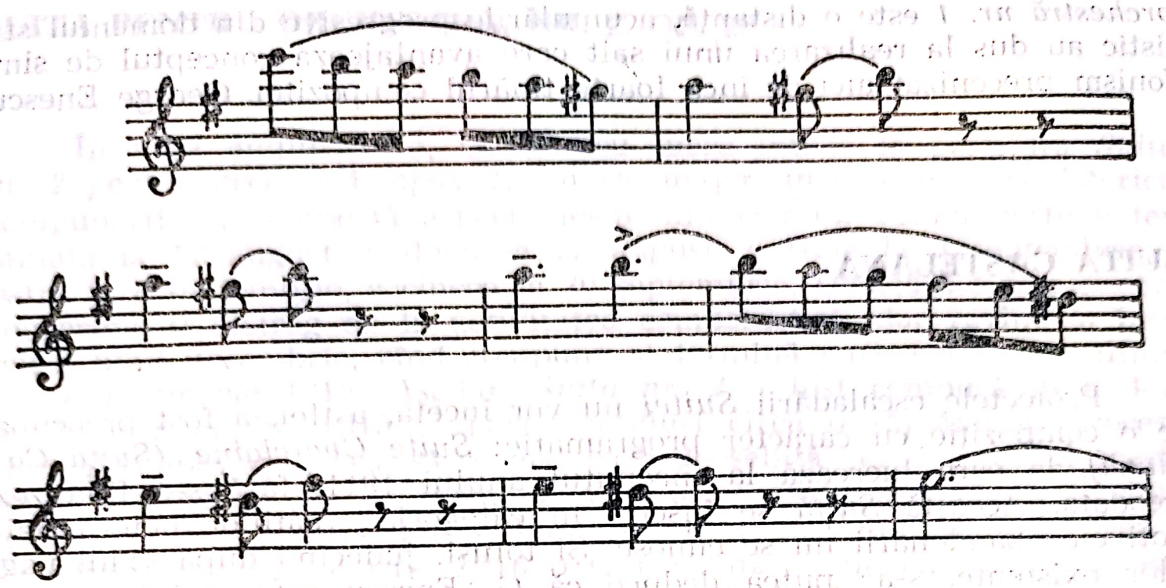
Faza inițială a temei principale din *Final* are caracterul de „tarantelă capricioasă“[56], datorită mersului cromatic și spiritului jucăuș pe care-l comportă. Fraza secundă este, în schimb, activă, antrenantă, contribuind la aceasta gravitatea centrului tonal do, ca și ritmul divizionar a cărui supremație apare compromisă de intervenția cvartoletelor:



Atmosfera de bacanală e cuceritoare. Prin schimbările facturii se realizează efecte de contrast, se pun în lumină anumite teme. Astfel, tema din finalul punții, la corni, e impetuoasă, reclamîndu-și descendența din celula matcă. Ideea politematismului e valabilă și pentru secțiunea de tranziție spre grupul secundar, în care acționează un pachet acordic paralel descendent, la alămuri, și o salbă melodică șerpuitoare ce răspunde la viori. Iz jucăuș, favorizînd interogația dacă originea sa nu e folclorică, are tema secundară, prima frază îndeosebi, la dominantă, dar cu inflexiuni în relativa minoră. Este expusă de oboi și clarinet:



[56] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu.*, *op. cit.*, p. 53.



Reluată în *tutti*, variată, ajunge să reconfirme acele pasagii care imprimaseră tenta folclorică, pentru a se metamorfoza, într-o altă ipostază, în care, pe fundalul armonic al suflătorilor și corzilor grave, pe ritmul jucăuș al formulelor intonate de viorile secunde și viole, viorile prime trasează o idee în intervale largi, ce poartă ecourile motivului inițial al *Preludiului la unison*, urmate de structura cu iz de joc pastoral al temei secundare, întîia frază. Repriza e succintă, o muzică de atmosferă, în aceeași revărsare de elan, compozitorul oferind succesiuni acordice, game descendente, motive incisive. Debutul este marcat de fraza a doua a temei principale, prima se enunțase eliptic. Tot așa fugitivă e și apariția temei secundare. Ceea ce urmează e o amplă coda, care, într-un fel, suplinește ceea nu fusese în dezvoltare, insistîndu-se tocmai pe grupul tematic principal, dar și motive din punte, dispuse într-o cavalcadă ce crește impetuos, de o manieră electrizantă. Acumulări succesive de planuri, enunțări mimetice ale unor teme deja cunoscute, ecourile motivului generator sînt omniprezente pe fundalul unor ghirlande cromatice, care fac ca tumultul să sporească necontenit, atingînd în ultima măsură momentul maximei tensiuni, ce coincide totodată, cu rezolvarea majoră.

Suita op. 9 este, fără îndoială, o treaptă importantă în afirmarea hermeneuticii enesciene, indicînd perspectivele simfonismului românesc, în care specificitatea națională generalizată capătă dimensiuni universale. Vom încheia prin considerațiile lui Emanoil Cerbu, care scria printre altele în 1915: „. . . ceea ce ridică valoarea și a acestei lucrări a lui Enescu, e amestecul viu al ritmurilor naționale în temele tratate, e confundarea artistică a muzicii cosmopolite cu muzica strict românească, e reabilitatea grandioasă în structura unei partituri de concert, a cîntecelor noastre populare . . .“[57] De la proiectele nefinalizate ale *Suitei Române* din 1896—1897, *Suitei orientale*, pînă la *Suita pentru*

[57] Cerbu, Emanuel. *Cronica muzicală . . . Festivalul Enescu.* În: *Cronica*, 1, 6, 27 februarie 1915, p. 6.

orchestră nr. 1 este o distanță, acumulările progresive din domeniul stilistic au dus la realizarea unui salt care avantajează conceptul de simfonism preconizat aici de încă foarte tînărul compozitor George Enescu.

SUITA CASTELANĂ

Proiectele escaladării *Suitei* nu vor înceta, astfel, a fost preocupat de o compoziție cu caracter programatic: *Suite Châtelaine (Suita Castelană),* la care lucrează la începutul anului 1911, fără s-o finalizeze vreodată. Această *Suită* se înscrie în categoria creațiilor neterminate, motivele abandonării nu se cunosc. Și totuși, judecînd după stilul paginilor existente, s-ar putea deduce că G. Enescu intrase într-o etapă de redimensionare stilistică, și ceea ce compusese nu-l mai satisfăcea, maniera postromantică, nu foarte puternic ancorată într-un etos folcloric generalizat, apărîndu-i neconcludentă. În tot cazul, partiturile ce urmează proiectului *Suitei Castelane* diferă sensibil de aceasta.

Desigur, luată în sine, muzica realizată în *Suita Castelană,* anume prima parte în întregime și cam jumătate din a doua, este remarcabilă prin noblețe, tensiune și măiestrie, evidențiind stilul unui compozitor care jonglează cu un mare aparat orchestral, obținînd sonorități ample și pitorești, dispuse într-un flux simfonic generos, cu monumentale arcuiri și proiectări, o muzică încărcată de conotații ce favorizează un larg spectru expresiv.

Prima parte poartă titlul *Entrée (Intrare),* și impune printr-o muzică oarecum solemnă, monumentală, putînd sugera cadrul pitoresc și încărcat de istorie al unui castel, impresionant prin stilul său arhitectural. Există aici elemente tematice contrastante, ce înscriu o formă de sonată, tema principală avînd o structură ce avantajează imagini cavalerești, rînduieli dintr-o recuzită pompoasă, dar anacronică. Predomină liniile clare, în care melodismul e răspicat, avînd destule reminiscențe, deși reformulate atît de ingenios, încît li se pierde urma. Dacă avem în vedere variațiile ce le conferă noi și noi valențe, vom deduce că muzica acestei părți este tonică, luminoasă, lipsită de asperitățile, de umbrele care vor caracteriza paginile simfonice următoare.

Chasse (Vînătoarea) este o spumoasă pagină cu aspecte de scherzo, avînd o mai evidentă personalitate. Fluxul sonor este și aici semnul dăruirii compozitorului G. Enescu. Din păcate, muzica acestei părți se întrerupe brusc, procesul elaborării curmîndu-se atunci cînd interesul și tensiunea se aflau la o cotă maximă. Este cert că, dacă ar fi fost terminată, partitura *Suitei Castelane* ar fi putut ocupa un loc important în ansamblul creației artistului român, căci atributele muzicalității, bunului gust se situează în prim plan.

Scanned with OKEN Scanner

SUITA PENTRU ORCHESTRĂ, NR. 2, OP. 20

În vara anului 1915, G. Enescu lucra intens la partitura *Suitei nr. 2 pentru orchestră, opus 20,* în Do major, în șase mișcări. Istoricul compunerii nu comportă aspecte ieșite din comun. Prima parte e terminată la 12 august, a doua la 25 august, a treia la 3 septembrie, a patra la 8 septembrie, a cincea la 20 septembrie. Urmează o întrerupere, concertele îl distrag de la activitatea componistică, dar revine la începutul lunii decembrie, cînd compune și termină partea a șasea, ultima, la 14 decembrie 1915. Așadar, *Suita nr. 2* a fost compusă în a doua jumătate a anului 1915, o parte luîndu-i circa o săptămînă. Procesul alert al compunerii, lasă să se deducă o deosebită vervă în cazul acestui opus, G. Enescu nu a revenit pentru a o reface și nici nu a simțit nevoia s-o mai revadă. De la bun început a fost mulțumit de ceea ce a realizat și, la 27 martie 1916 o și prezintă în primă audiție la Ateneul Român. Succesul a fost desăvîrșit. Alfred Alessandrescu realizează înaintea interpretării în concert o amplă analiză, cu exemple muzicale, tipărind-o în revista *Muzica,* din luna aprilie 1916 (nr. 4, p. 132—138). Considerînd-o „. . . de o superioară valoare artistică" . . . A. Alessandrescu oferă cîteva considerații ce trebuie reținute. „D-l Enescu reușește în chip minunat să adapteze formule clasice la cerințele tehnicei muzicale moderne, ceea ce ar trebui să fie ținta compozitorilor moderni. La d-l Enescu totul e echilibrat, ponderat, gîndit, nimic nu prisosește, totul e solid și de un caracter lapidar. Muzica sa e o muzică eminamente de *mișcare,* și acest dinamism își are originea în firea exuberantă și viguroasă, vulcanică chiar, ce se ascunde sub trăsăturile blînde și senine ale compozitorului".

Iată cîteva idei fundamentale ce surprind cu profunzime personalitatea lui G. Enescu, compozitor aflat la mai puțin de 35 ani în perioada compunerii *Suitei nr. 2,* într-o fază decisivă a proiectării stilului său.

Compusă după *Simfonia a 2-a,* mai concret, după interpretarea ei publică, a fost considerată o partitură prea îndrăzneață, prea modernă, după *Suita pentru pian, op. 18,* o creație cu evidente căutări, inclusiv pe linia valorificării moderne a sugestiilor folclorice.

Și mai concludent în privința acreditării momentului compunerii *Suitei nr. 2,* ne apare faptul că urmează ca număr de opus celor *Trei melodii* pe versuri de Fernand Gregh. Și, pentru ca încadrarea să fie edificatoare, să mai amintim că numărul 21 de opus este al *Simfoniei nr. 3.* Deci, partiturile dinaintea *Suitei op. 20* sînt orientate spre noi tărîmuri sonore, spre ceea ce se are în vedere prin noțiunea de „modernism". De fapt, aceasta este faza în care în evoluția personalității lui G. Enescu se produce o vizibilă și semnificativă cotitură, limbajul său se intersectează frontal cu cel al compozitorilor inovatori. Impactul cu tendințele moderne nu este conjunctural. George Enescu va manifesta și în creațiile anilor următori un viu interes față de cîștigurile tehnicii componistice, fără să le fetișizeze. Mai mult, avan-

sările sale sînt prudente, ceea ce înseamnă că nu va arbora niciodată stindarde radicale. Și, cînd i se pare că a întins prea mult coarda, cum a crezut că a făcut în *Simfonia nr. 2*, George Enescu se retrage, demonstrînd că stilurile revolute continuă să-și păstreze parfumul. O demonstrație în acest sens este *Suita nr. 2 pentru orchestră*, în care este prezentă orientarea neoclasică. Fusese reperată într-o serie de partituri destinate pianului, bunăoară, *Suita nr. 2, op. 10, Suita nr. 1 pentru orchestră*, dar capătă cea mai spectaculoasă concretizare în *Suita nr. 2 pentru orchestră*, creație magistrală, debordantă ilustrare a fanteziei și măiestriei.

Curios, George Enescu demult nu-și mai trăda admirația pentru precursori, pentru „zeii săi". Aici o face nonșalant, indicînd gradul venerației pentru stilul lui J. S. Bach, apoi pentru clasici, îndeosebi Beethoven. Această admirație se traduce în preluarea unor idiomuri tematice, a scriiturii polifonice, care vor apărea pretutindeni, contribuind și la articularea planului arhitectural. Dar spiritul neoclasic care se raportează la multe alte atribute decît cele invocate nu este suveran, alături se află încă două, la fel de importante: viziunea modernă și invocarea muzicii populare. Sonoritatea modernă decurge din concepția tono-modală, care face posibilă o largă deschidere pentru treptele cromatice, oferind o virtuală dualitate major-minoră, chiar tendința depășirii cadrului funcțional, generînd consecințe în tratarea melodică, armonică, timbrală pînă și în arhitectură. În însăși dispozitivul polifonic se produc reprofilări care fac posibilă dispunerea planurilor lineare, imprimînd suflu modern.

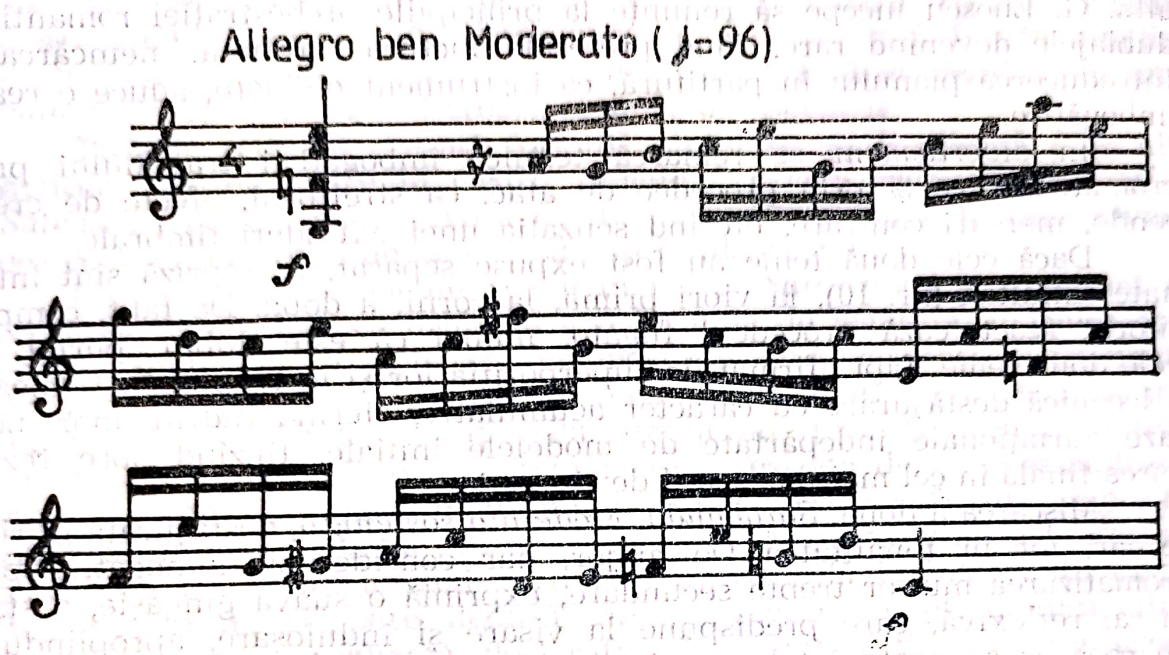
Cît privește invocarea muzicii populare, G. Enescu se află într-o fază avansată de modelare a entităților sonore, în sensul găsirii unor echivalențe apte să furnizeze sonorități în spiritul muzicii populare, fără citat, fără prea multe apropieri de modele. Astfel că, mereu se găsesc rezonanțe subtile care definesc muzica enesciană în concordanță cu tiparele folclorice, prin entități generalizate, mai evidente în acele pagini în care metrul și ritmul amintesc cadrele dansurilor sau în care meandrele cromatice ale melismelor sînt purtătoare de rezonanțe caracteristice.

Suita are o structură mai puțin obișnuită pentru o partitură modernă, fiind concepută în șase mișcări, cu denumirile și atributele unor genuri sau dansuri baroce: *Uvertura, Sarabanda, Giga, Menuet lent, Arie și Bourrée*, comportînd contraste, dar și o organicitate ce se obține prin agremente de ordin tematic.

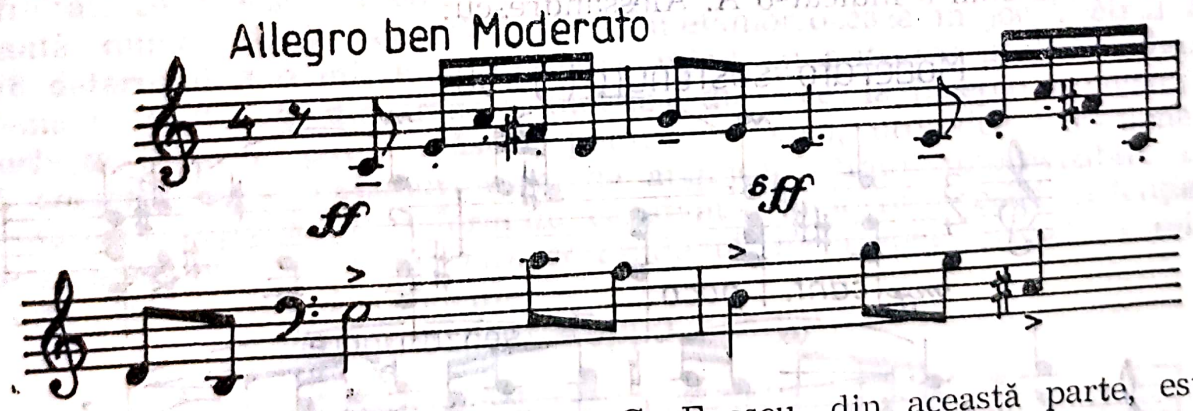
Uvertura, Allegro ben Moderato, reprezintă o admirabilă intradă de factură polifonică, dominată de expresia frustă și energică a unei impetuoase derulări, în care vigoarea se împletește cu grația și noblețea. Sînt două teme care se confruntă aici, fără a se înscrie în tiparul de sonată. Structura polifonică antrenează o formă ternară în care se află o expoziție de fugă, o a doua idee, un divertisment, și o repriză ce suprapune temele filtrate tot prin intermediul procedeelor contrapunctice. Prima temă e motorică, capricioasă, cu desen instrumental

Scanned with OKEN Scanner

și pare dedusă din rețetarul bachian dar pornește dintr-un acord complex în care tonica, Do major, înglobează și septima de dominantă. Iată tema care are ceva de perpetuum mobile:



Există și un element motivic secund în prima temă, menit să aducă un contrast ritmic. Tema e expusă la viori, la cvintă inferioară, răspunde vioara a doua și viola; fagotul și pianul reiau tema și apoi, flautele, oboii și clarineții. Tema care urmează, nu numai contrastantă ci și complementară, prezintă același contur contrapunctic deși e mai reținută, având mers secvențional și e intonată mai întîi la unison de oboi, corn și coarde.



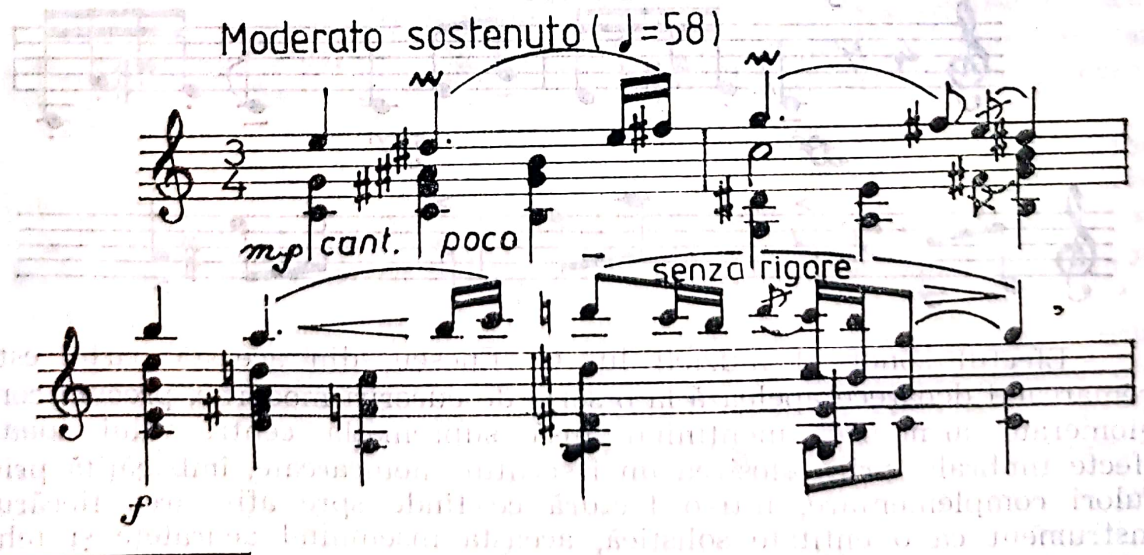
Efectul sonor al muzicii lui G. Enescu, din această parte, este remarcabil deoarece apelează la o serie de cuceriri moderne, precum conglomerate armonice, menținînd însă supremația centrismului tonal; efecte timbrale, prin folosirea unei scriituri neîncărcate, îmbogățită prin culori complementare, într-o factură ce tinde spre afirmarea fiecărui instrument ca o entitate solistică, aceasta însemnînd acuratețe și tehnică de virtuozitate, recurgîndu-se la lucrătura de filigran. Dacă la acestea adăugăm tendința realizării unei pînze contrapunctice, cu pla-

nuri clare și pregnante, vom avea imaginea dislocării fluxului, înaintînd într-un sens unic, printr-o diversitate de canale. De efect este contrastul mișcării motivice, pe de o parte, și blocurile acordice, pe de alta. G. Enescu începe să renunțe la principiile orchestrației romantice, dublajele devenind rare, fiind preferată factura rarefiată, neîncărcată. Introducerea pianului în partitură, ca instrument *obligato*, aduce o reală îmbogățire.

În *divertisment* se remarcă tehnica îmbogățirii travaliului prin cromatizare, ca și prin procedee de atac, ca stretto-ul, efecte de crescendo, mersuri contrare, oferind senzația unei extinderi timbrale.

Dacă cele două teme au fost expuse separat, în repriză sînt intonate simultan (nr. 10), la viori prima, la corni, a doua. De fapt, compozitorul reactivează procedeul fugato, numai că este dublu, purtat de cele două teme, fapt afirmat de superpoziția lor și în răspuns[58]. Urmează o laconică desfășurare cu caracter acumulativ, oferind cadrul unor ipostaze variaționale îndepărtate de modelele inițiale, tinzînd spre rezolvarea finală în cel mai pur acord de Do major.

Mișcarea a doua, *Sarabanda, Moderato sostenuto*, desfășurată în ritm ternar, tot în tonalitatea Do major, dar considerabil îmbogățită prin cromatizarea multor trepte secundare, exprimă o suavă gingășie, o stare lirică, reflexivă, care predispune la visare și înduioșare, apropiindu-se de ceea ce se poate înțelege prin vraja dorului, căci culoarea sa românească este dominantă în această muzică cu alură stilizată. Deși tonală, structura ascunde un mod major cu treapta a doua mobilă și a patra ridicată. Melopeea se desfășoară molcom, în culori minore, cu arabescuri ce avantajează ornamentarea prin mordent, ca în a doua frază, la cvintă superioară, elementul de atracție să-l aducă contrastul major și formula cadențială, prin repetarea formulei anterioare, cadențînd melodic pe nota dominantă. Iată melodia sarabandei cu suportul său armonic, așa cum a indicat-o A. Alessandrescu:



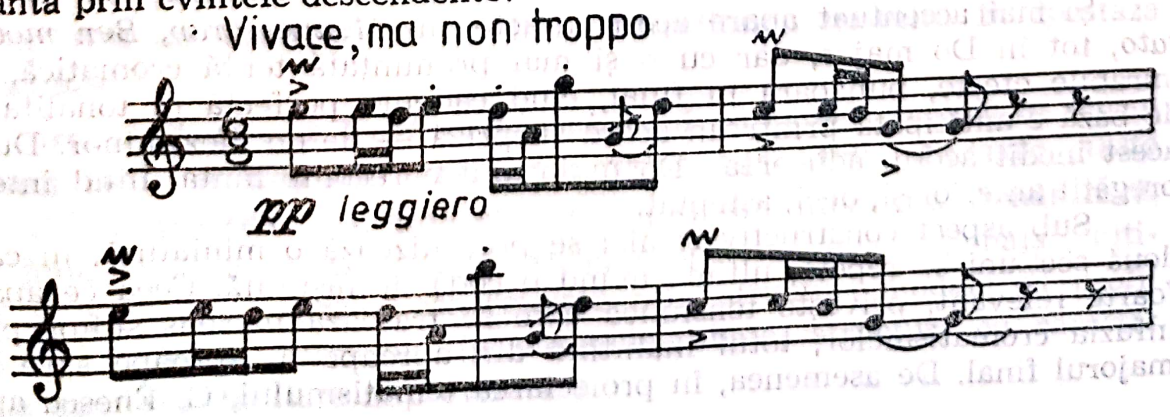
[65] A.C.A. (Alessandrescu, Alfred). *A doua Suită de orchestră a d-lui G. Enescu*. În: *Muzica*, *op. cit.*, p. 133.

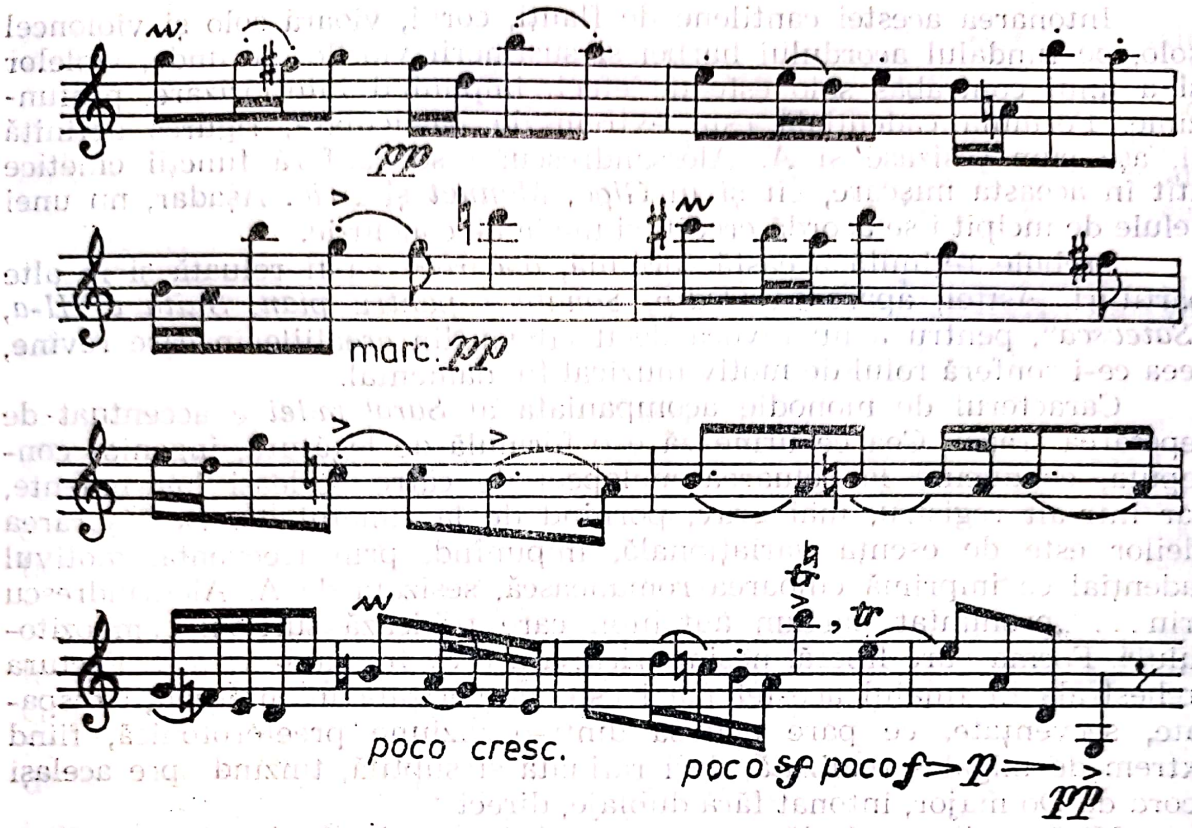
Intonarea acestei cantilene de flauți, corni, vioară solo și violoncel solo, pe fundalul acordului harpei și susținerii viorilor secunde, violelor și a unui contrabas solo este de efect, impunînd interiorizare, profunzime. Formula cadențială este extrem de particulară, riguros definită și, așa cum sesizase și A. Alessandrescu, i se conferă funcții cinetice atît în această mișcare, cît și în *Giga, Menuet* și *Aria*. Așadar, nu unei celule de incipit i se acordă credit, ci uneia de concluzie.

Trebuie reținută această formulă, deoarece va fi reluată și în alte partituri. Astfel, apare în *Oedip, Sonata I pentru pian, Suita a III-a, „Săteasca"*, pentru a nu invoca decît cîteva din creațiile în care revine, ceea ce-i conferă rolul de motiv muzical fundamental.

Caracterul de monodie acompaniată al *Sarabandei* e accentuat de repetarea frazei. Cea ce urmează e o formulă de legătură, ingenios concepută, conducînd la reluarea melopeei de către aceleași instrumente, dar într-alt registru, mai grav, pornind de la sunetul do. Desfășurarea ideilor este de esență variațională, impunînd, prin frecvență, motivul cadențial ce imprimă culoarea românească, sesizată de A. Alessandrescu prin ... „pronunțat parfum autohton care trădează sufletul compozitorului". Forma pare liberă, nesimetrică: a a b cv bv bavv av avv. Factura orchestrală în finalul acestei părți este pulverizată în intervenții disparate, secvențate, ce pare dedusă dintr-o viziune preeterofonică, fiind extrem de migălos realizată, deci rafinată și subtilă, tinzînd spre același acord de Do major, intonat fără dublaje, direct.

Mică perlă muzicală — cum a calificat-o A. Alessandrescu, *Giga*, mișcarea a treia, *Vivace, ma non troppo*, își datorează savoarea structurii dansante a ideii muzicale constituită prin reluarea, într-o ipostază nouă, a elementelor tematice anterioare, îndeosebi din *Sarabanda*. Procesul nu repetă metoda adoptată în *Suita nr. 1 pentru orchestră*, dar ceva apropiat, totuși, se produce, căci materialul din *Giga* comportă afinități ce atestă trunchiul comun, inclusiv ca sferă expresivă dominantă, numai că, de această dată, se metamorfozează în joc, metrul de 6/8 determinînd o mișcare grațioasă, avînd un puternic parfum arhaic. Tema e constituită din fraze asimetrice, după ce, la început, simetria e perfectă (primele patru măsuri) pentru ca, apoi, procedee variaționale să conducă la o metamorfozare ce angajează timpi imprevizibili. De remarcat prezența unor formule constante, inclusiv a celei cadențiale de secundă mică — terță mare descendentă. Încheierea perioadei e relevantă prin cvintele descendente:





Evoluția variațională facilitează menținerea spectrului tematic, punînd fugitiv, în prim plan, formule cu rezonanță preclasică dar deduse din substanța celulei inițiale (do diez — si — do diez sau fa — mi — fa), ca și pasaje în care valorile de șaisprezecimi și anumite preferințe intervalice generează iarăși asociații bachiene, aruncînd și un arc unitar spre procedee caracteristice primei mișcări. Motivul tematic principal e omniprezent, răsunînd la flauți, viori și contrabas, apoi la flauți, violonceli și contrabași; în final la flauți, clarineți și fagoți, pentru a se rostogoli în codă, unde se mai aud doar ecouri ale celulelor derulate.

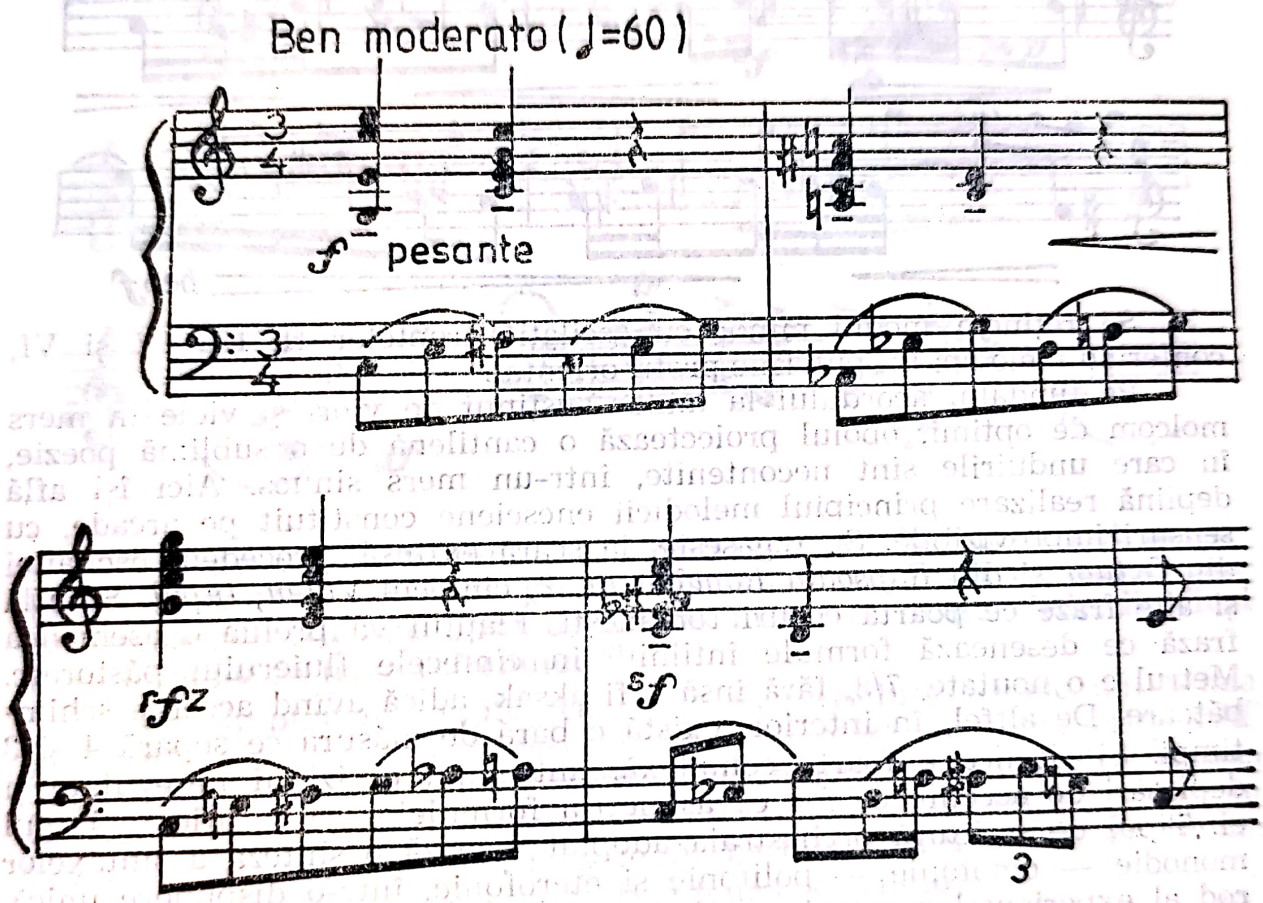
Avînd o deosebită transparență timbrală, colorit armonic și relief ritmic, muzica din *Gigă* e spirituală, pregnantă și fermecătoare. Curios, deși metrul 6/8 ar fi putut genera mișcarea horei, totuși ea nu se simte, căci diviziunile ritmice sînt astfel ordonate ca să sugereze gesturile dansului castelan.

Și mai accentuat apare acest caracter în *Menuet grav, Ben moderato,* tot în Do major, dar cu o și mai pronunțată tentă cromatică, cu mirabile efecte, bunăoară în final, cînd cadența perfectă în tonalitatea de bază e anticipată printr-un acord surpriză — de do diez minor. După acest inedit acord, aducerea Do majorului e reconfortantă, fiind intens pregătit anterior și, deci, așteptat.

Sub aspect constructiv și aici se preconizează o miniatură, în care două secțiuni se repetă, ultima avînd o codă desfășurată. Ceea ce apare foarte relevant, privește tensiunea care se trasează în sens suitor prin infuzia cromatismelor, totul înaintînd din aproape în aproape spre Do majorul final. De asemenea, în proiectarea tematismului, G. Enescu ape-

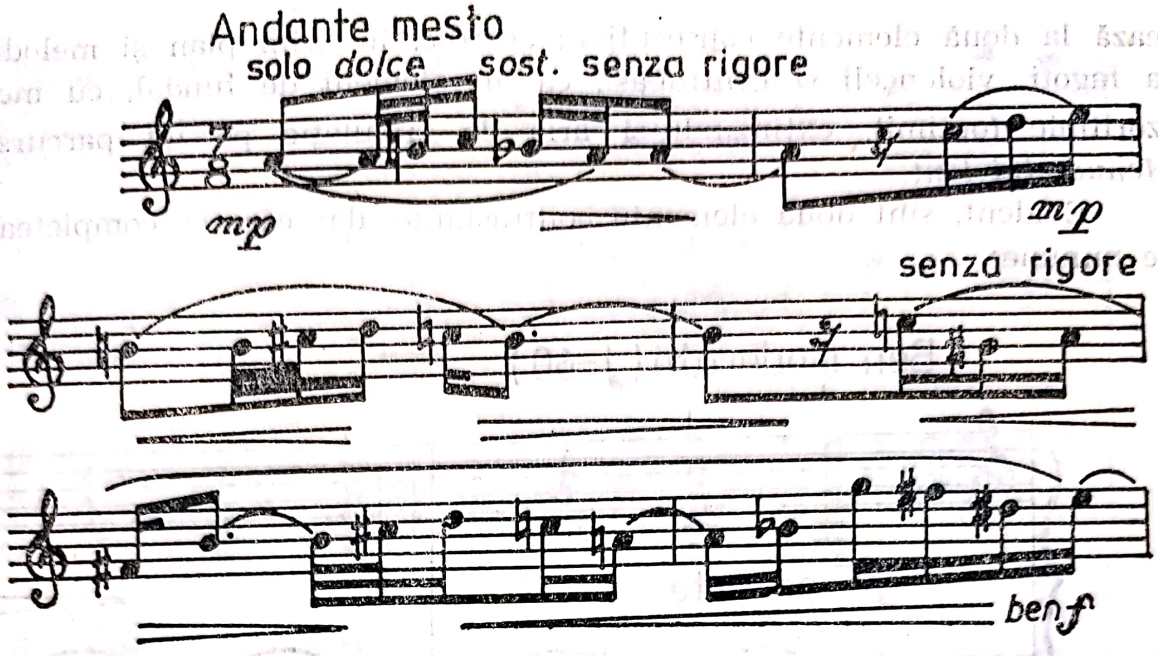
leză la două elemente consecutive: acordic, în prim plan și melodic, la fagoți, violonceli și contrabași, ca un element de fundal, cu mers izoritmic (optimi), extinzîndu-și aria de circulație pe tot parcursul *Menuetului lent*.

Evident, sînt două elemente contrastante, dar care se completează de minune:



Grația se îmbină cu emfaza, eleganța cu grandoarea. Într-un anumit fel, se conturează dialoguri între compartimentele de suflători și coarde, într-un efort de a sublinia teatralitatea gestului în ipostaza *Menuetului*.

Aria și *Bourré* se leagă prin contrastul pe care-l creează, în sensul mișcării lente și mișcării repezi. Ca fizionomie, *Aria, Andante mesto* este una dintre cele mai interesante pagini din literatura românească, prin felul în care compozitorul surprinde specificitatea națională, cultivînd atribute generalizate, concretizate prin structuri modale cu profil cromatic, melisme, ritm de tip parlando-rubato, structuri cu caracter doinit, aparenta derulare improvizată:



Să reţinem modul minor cu oscilaţia treptelor II, III, IV şi VI, conferind melodiei un puternic profil oriental.

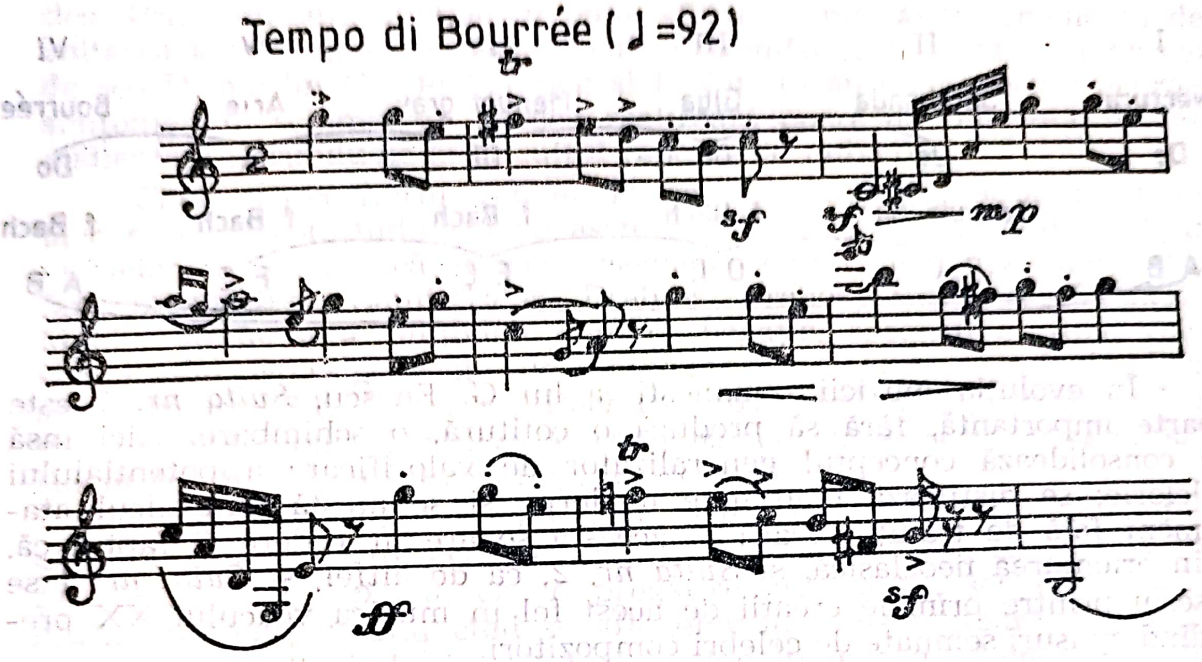
Pe fundalul acordului la minor susţinut de viori şi viole în mers molcom de optimi, oboiul proiectează o cantilenă de o sublimă poezie, în care unduirile sînt necontenite, într-un mers sinuos. Aici îşi află deplină realizare principiul melodicii enesciene constituit pe arcade, cu sensuri imprevizibile. Se regăseşte, la scară extinsă, procedeul oscilaţiei din *Octuor* şi din *Rapsodia Română nr. 2,* cîntecul *Văleu, lupul.* Se află şi alte fraze ce poartă ecouri româneşti. Flautul va prelua o asemenea frază ce desenează formule întîlnite în cîntecele fluierului păstoresc. Metrul e o noutate, 7/8, fără însă a fi aksak, adică avînd accente schimbătoare. De altfel, în interior, există o bară de măsură ce separă 4 şi 3 timpi. Şi ritmica e foarte complexă, antrenînd diviziuni neregulate şi deplasări de accente ce fac ca asimetria formulelor să se afle în largul ei. Tipul de scriitură orchestrală adoptat vizează o sinteză a sintaxelor monodie — omofonie — polifonie şi eterofonie, într-o dispunere unică, rod al experienţelor anterioare, îndeosebi din *Octuor, Dixtuor, Simfonia nr. 2,* avînd o valoare anticipativă pentru *Cvartetul nr. 1 de coarde,* pentru partituri din faza de maturitate, inclusiv *Sonata nr. 3 pentru pian şi vioară.*

Bogăţia acestei Suite decurge din bogăţia tematicii muzicale, învăluită într-o pînză timbrală transparentă în care survin efecte speciale ca glissando-ul harpei şi cascada de cvinte coborîtoare la pian, sonorităţile în surdină, divisi la corzi... Să semnalăm şi procedeul infiltrării celulei din *Sarabandă,* menit să stabilească punţi de legătură.

Prin caracterul românesc puternic, oferind cantilene instrumentale de o cursivitate aparte, menţinute datorită procedeelor variaţionale, care şterg barierele dintre fraze şi secţiuni, se conferă întregului un aspect de monolit, în pofida indiciilor care atestă principiul tripartit.

Finalul, *Bourrée,* se deosebeşte de celelalte părţi prin extinderea sa, fiind o amplă mişcare, cu mai multe teme, surprinse într-o com-

plexă formă de rondo, cu refren și cuplete caracteristice. Refrenul are un desen melodic capricios, ritm giusto, imprimînd caracter riguros, nerv și dinamism.



Cele două cuplete (nr. 36 și, respectiv, nr. 43) sînt strict individualizate, desfășurînd fraze pregnante, avînd, îndeosebi al doilea, parfum românesc. Nu este lipsit de interes faptul că toate ideile din final își au originea în tema refrenului![59]

Este simptomatic faptul că G. Enescu readuce temele din prima parte, din *Uvertura*. *Bourrée*-ul chiar, debutează cu tema principală, care se derulează după același acord de Do major, dar în valori de optime. Ea va prelua și funcții de susținere, de fundal. Mai mult, ceea ce în *Uvertură* urmează temei principale în partida flautului (nr. 2), revine și în *Bourrée*, cu rolul elementului b al temei refrenului.

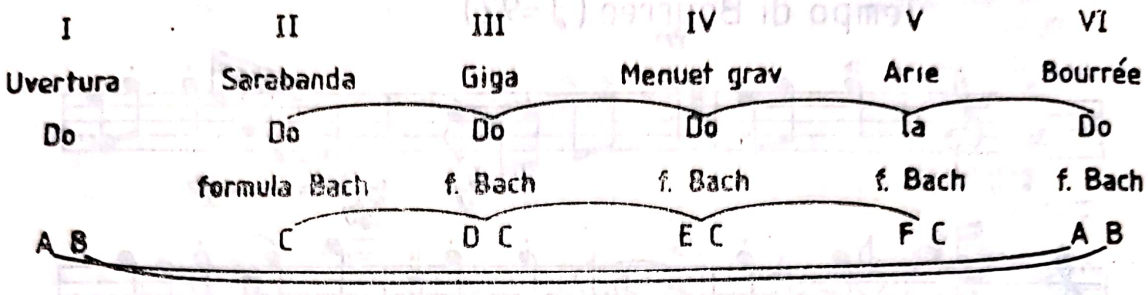
Împletirea temelor reminiscență cu cele ale *Bourrée-ului* propriu-zis conferă construcției o tipologie aparte, de rondo bitematic. Mai mult, celule caracteristice din alte părți se interpun în muzica finalului, ca, bunăoară, formula „bachiană" din *Giga*. Este adevărat, comparat cu celelalte părți, finalul pare exacerbat. Totuși, privit prin prisma materialului pe care se axează, dimensiunile apar firești. Sonoritatea orchestrală este bogată, densă și colorată, etalînd măiestria și fantezia lui G. Enescu. Se poate afirma însă că, în ansamblul *Suitei*, *Bourrée-ul*, păstrînd și anumite convenții romantice, nu conține primatul interesului altor părți, îndeosebi *Sarabandei*, *Gigăi* și *Ariei*, care sînt mai rafinate,

---

[59] Alessandrescu, A. *op. cit.*, p. 136; și: Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie*, vol. I, *op. cit.*, p. 437.

mai şlefuite şi mai originale. *Bourrée-ul* are însă calitatea că întruneşte cerinţele unui final, forţa şi monumentalismul fiindu-i proprii.

Arcurile tematismului acţionează cimentator în *Suita op. 20,* ceea ce rezultă din această schemă:



În evoluţia muzicii româneşti a lui G. Enescu, *Suita nr. 2* este foarte importantă, fără să producă o cotitură, o schimbare. Aici însă se consolidează conceptul generalizator de valorificare a potenţialului folcloric; se distilează tendinţele moderne şi se atestă puternicul ataşament faţă de tradiţie. Dacă la aceasta se are în vedere şi faptul că, prin orientarea neoclasică, şi *Suita nr. 2,* ca de altfel, şi *Suita nr. 1* se înscriu printre primele creaţii de acest fel în muzica veacului XX precedînd opusuri semnate de celebri compozitori.

Impresia primei audiţii bucureştene a fost puternică. Cronicarul cotidianului *Steagul,* îşi exprimă entuziasmul, sesizînd că această *Suită,* deşi calchează structura clasică, se diferenţiază prin „coloritul exotic, caracteristic şcoalei ultramoderne" . . .[60].

Este interesant cum sînt descrise părţile: „O *Uvertură* în formă de fugato, culminînd cu nişte efecte sonore de o originalitate incontestabilă; apoi o *Sarabandă* suavă, cu caracter oriental pronunţat, îngînată timid de prima violină. O *Gigă* veselă, săltăreaţă, de un efect irezistibil; un *Menuet grav* şi solemn — o „politeţe de salon" contrastînd în mod frapant cu „gluma de carnaval" care o precedase. În fine o *Arie,* de o invenţie melodică distinsă, povestită alternativ de clarinete şi de flaut şi acompaniată discret de orchestră în surdină şi o *Bourrée,* clădită pe o temă cu caracter naţional românesc"[61].

În *L'Indépendance Roumaine,* cronicarul, care nu-şi dezvăluie numele, scrie: „Şi iată, o uimitoare, o ritmică şi sonoră capodoperă, de inventivitate şi de virtuozitate muzicală . . . Întreaga inspiraţie şi virtuozitate sublimă şi omnipotentă a unui geniu herculean se găsesc în această creaţie, care nu are pretenţia de a fi o bluette şi care este o capodoperă de forţă, de graţie şi de sănătate"[62].

---

[60] Rmd. *Teatru-Muzică. Concerte.* În: *Steagul,* Bucureşti, 79, 29 martie 1916, p. 2.

[61] Idem, ibidem.

[62] *** *La nouvelle Suite pour Orchestre de Georges Enesco.* In: *L'Indépendance Roumaine,* XXXIX, 12373, 29 martie 1916, p. 2.

SIMFONIA NR. 1, OP. 13

În afirmarea creației lui G. Enescu simfonia reprezintă o cheie de boltă, proiectînd atributele definitorii ale individualității sale artistice. Prin simfonii, G. Enescu pune efectiv o piatră de temelie în dezvoltarea acestui gen complex în cultura românească, creațiile anterioare, de școală, ale lui G. Stephănescu și P. Ciuntu au doar meritul abordării simfoniei. În schimb, G. Enescu realizează opere de referință, de largă audiență, înscriindu-se în circuitul repertorial universal.

Cînd compozitorul român abordează simfonia, aceasta ajunsese la o asemenea altitudine, la o asemenea bogăție și varietate, încît unor muzicieni li se pare că atinsese asemenea culmi, încît dezvoltarea părea fără perspectivă. Saint-Saëns, Brahms, Franck, Bruckner, Ceaikovski, Mahler conferiseră simfoniei o mare bogăție, spectrul ei fiind colorat și multiplu. Noua generație de compozitori care atacau simfonia: Chausson, Strauss, Sibelius, Ives, Rachmaninov, Nielsen și, desigur, Enescu vor scruta orizonturi noi, ca și compozitorii care-i secondează: Roussel, Honegger, Hindemith, Prokofiev, Șostakovici . . .

G. Enescu acumulase un uriaș bagaj informativ asupra simfoniei, se poate afirma că tot ceea ce compusese pînă în 1905, cînd dă la iveală *Simfonia nr. 1, op. 13,* era o pregătire. Mai mult, scrisese chiar mai multe *simfonii,* în anii cînd se afla elev al Conservatoarelor din Viena și Paris, constituind o altă față a îndelungatului demers pregătitor pentru escaladarea simfoniei. Rezultatul este cel scontat, trei impunătoare partituri compuse în perioada 1905—1920. Este adevărat, revine după o lungă pauză, cînd oferă cîntecul de lebădă, *Simfonia de cameră, op. 33.*

La Simfonia nr. 1, în Mi bemol major, George Enescu lucrează după *Suita pentru pian op. 10.* Se știe că partea a doua a fost terminată la 23 august 1905. Prima a fost compusă anterior, probabil în primăvara aceluiași an. Ultima bară de măsură la partea a treia, finalul, o trage la 14 decembrie 1905. Din nou se constată rapiditatea cu care unele dintre noile creații ale lui G. Enescu sînt înscrise pe afișele de concert. Nici nu se uscase cerneala de pe știmele *Simfoniei op. 13* că se și cînta la Paris, în sala *Théâtre du Châtelet,* la 21 ianuarie 1906, în interpretarea orchestrei dirijate de Ed. Colonne. La 11 februarie se execută a doua oară, succesul fiind răsunător. Cu acel prilej, Edouard Colonne rostește celebrele cuvinte, spre a justifica motivul pentru care autorul nu dorește să apară pe podium, dînd satisfacție publicului ce ovaționa: „Mulțumesc în numele lui Enescu, care nu va apare pe scenă deoarece modestia îi egalează talentul"[63].

[63] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie,* vol. I, *op cit.* p. 314.

În România, prima audiție a *Simfoniei în Mi bemol major* a avut loc la Ateneul Român, la 6 ianuarie 1908, autorul dirijînd *Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice*. Asistența a întîmpinat cu entuziasm noul opus, critica, de asemenea, mărturie fiind o serie de aprecieri ca, bunăoară, acest fragment din rîndurile lui Grigore Ventura: „Este o operă genială, plină de avînt; ea denotă la Enescu o maturitate în concepțiune și în compunere, cel puțin alături de simfoniștii cei de frunte ai Europei. Aici nu mai e vorba de pipăiri, de încercări: genialul compozitor, care își cinstește neamul, pășește sigur și măreț pe tărîmul muzicei celei mari"[64].

Concepută în trei mișcări, *Simfonia în Mi bemol major* exprimă o uriașă forță vitală, dispusă în planuri antitetice, favorizînd contraste puternice, acumulări și revărsări de tensiune. Fără îndoială, odată cu această partitură, compozitorul, în vîrstă de 24 ani, se dovedește a fi un creator matur, cu o impresionantă experiență, concretizată într-o viziune generalizatoare asupra stilurilor revolute dar și printr-o măiestrie desăvîrșită, care-i permite să vehiculeze cu ușurință imensul potențial oferit de aparatul simfonic. Este adevărat, G. Enescu nu se debarasează complet de modele ilustre: spiritul beethovenian, monumentalismul wagnerian, rafinamentul straussian. Cu toate acestea, individualitatea creatorului e omniprezentă, dominînd impulsurile exterioare, prezentîndu-se ca un romantic sensibil la reformulările moderne, aducînd un suflu primenitor în sfera gîndirii simfonice, afirmîndu-și apartenența muzicală în mod răspicat, îndeosebi în mișcarea secundă.

Despre *Simfonia nr. 1* există deja o relativ bogată literatură. Vom insista, deci, doar asupra unor aspecte caracteristice. G. Enescu concepe dramaturgia acestei partituri foarte original, în multe privințe deși, sub raportul concepției propriu-zise, este greu de imaginat că se poate aduce ceva cu totul nou. În consecință, ineditul privește substanța muzicală, materialul pe care se edifică respectivul opus, dar și strategia adoptată în formularea, dispunerea lui.

În pofida mișcărilor diferite care o compun, *Simfonia* are coerență, suflu, datorită axării materialului pe un vector tematic care însă nu e de natură ciclică, ori mai corect spus, nu se identifică cu ceea ce se are în vedere prin principiul ciclic. Paradoxal, G. Enescu își afirmase aderiunea la această metodă, într-o serie de creații anterioare care nu-l presupuneau, în timp ce, în prima sa *Simfonie* nu-l respectă. Și totuși, adevărul este undeva la mijloc.

Este adevărat, tema alămurilor cu care debutează *Simfonia*, nu se întîlnește în celelalte părți cu chipul ei eroic, patetic, avîntat. Totuși, structuri adiacente migrează pe parcursul tuturor mișcărilor, ceea ce înseamnă că G.Enescu încearcă să utilizeze într-o altă manieră, mai deghizată, esența principiului ciclic. În simfoniile ulterioare va reinstaura însă principiul, după cum se va vedea. Apare consecvent însă principiul an-

[64] Ventura, Grigore. *Concertul Enescu*. În: *Conservatorul*, VIII, 292. 9 ianuarie 1908, p 1; Vezi și Voicana, M., Firca C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie*, vol. I, *op. cit.*, p. 342.

trenării multitematice, deși, în fond, se menține structura clasică, potrivit căreia se opun teme clar prefigurate. Numai că, alături de acestea, mai acționează și altele, puntea capătă relief, mai intervine și o nouă idee secundară, ca să nu vorbim de faptul că, fiecare se articulează sau se poate divide în submotive care, la rîndul lor, sînt investite cu funcții cinetice. Astfel, datorită unei anumite pulverizări a tematismului se realizează un simfonism poliarticular, căruia îi este proprie polisemia. Consecințele sale se răsfrîng în planul expresiei, extrem de nuanțată și variată. În fiecare moment se oferă ceva diferit de ceea ce fusese înainte și de ceea ce va urma, copleșind ascultătorul printr-o continuă și densă solicitare emoțională, într-o progresie ce are aspectul unei spirale ce se înalță somptuos.

Aidoma compozitorilor de marcă, G. Enescu oferă o muzică ce suprasolicită prin abundența tentațiilor motivice; el nu duce lipsă de idei, ci pare să aibă multe, nu prea multe, ci atîtea cît are nevoie pentru a captiva și a oferi adevărate surse de savoare artistică. Și în *Rapsodiile Române* se poate spune că G. Enescu prezentase un imens material muzical, prin juxtapunerea temelor populare. În cazul *Simfoniei op. 13* lucrările se schimbă, apar într-adevăr multe idei muzicale, multe motive, dar, la o analiză atentă, reiese că sînt de fapt aceleași, că au un trunchi comun din care se desprind și se individualizează. Spectrul sonor în *Simfonie* nu e mozaicat, ci unitar, avînd o nespusă diversificare prin acțiunea travaliului la care este supus, repetările fiind, ca principiu, evitate. Atunci cînd în virtutea schemelor constructive, totuși revin, sînt dinamizate, încărcate cu o semantică mai consistentă. Afilierea la postromantism se justifică din plin, datorită densității planurilor, permanentei frămîntări a tramei simfonice, suflului în valori care articulează discursuri, tinzînd spre noi și noi culminații, ceea ce presupune o tensiune în stare de alertă, complexele armonice avînd un rol deloc neglijabil în escaladarea conflictului dramatic.

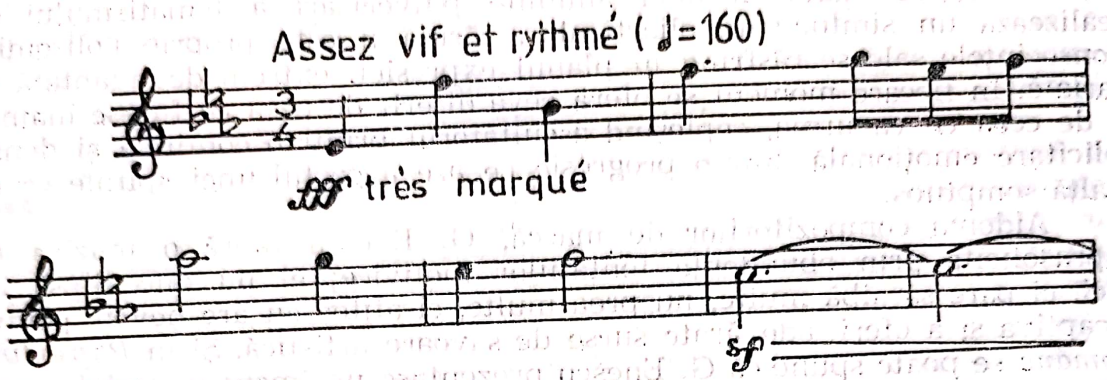
Natura problematicii surprinse în imagini, cu greu se lasă determinată, deoarece limbajul muzical este generalizat, G. Enescu, după cum a mărturisit mai tîrziu într-un interviu, urmărea în muzică... „măreția filosofică a concepției care-ți înalță mintea în sferele albastre“[65]. Incontestabil, muzica sa e nobilă, înălțătoare, tonică, punînd în mișcare cele mai adînci resorturi ale ființei umane. Conflictual prin excelență, discursul muzical al *Simfoniei nr. 1,* dedicată lui Alfredo Casella, se dezvăluie printr-un impetuos suflu dominat de patos și nerv, într-o avalanșă de tensiuni, al căror demers favorizează categorii fundamentale: dramaticul, liricul și eroicul, ce-și dispută întîietatea, proiectînd eroul angajat în bătălia pentru demnitate și adevăr.

Dacă vom căuta indicatorii romantismului în această Simfonie, în mod sigur ar intra în ecuație și amplele dimensiuni ale mișcărilor, liniile generoase care le conturează, laconismul nefiind caracteristic temperamentului tînărului compozitor. Din această cauză impresionează în dramaturgie densitatea ideilor, iureșul lor, derularea, am zice, cinemato-

[65] Cleante (Stoika, C. T.). *Psihologia creațiunii artistice. Cum o definește maestrul G. Enescu.* În: *Rampa Nouă Ilustrată,* I, 279, 19 iunie 1916, p. 1.

grafică a imaginiilor încadrate însă în tipare care, deși par libere, au o rigoare de fier, principiul sonatei guvernînd parametrii celor trei părți.

Și în expunerea temei principale a primei mișcări, *Assez vif et rythmé*, se recurge la unison, cornii, trompetele (cromatice și pistoni) intonează o energică idee, în Mi bemol major:

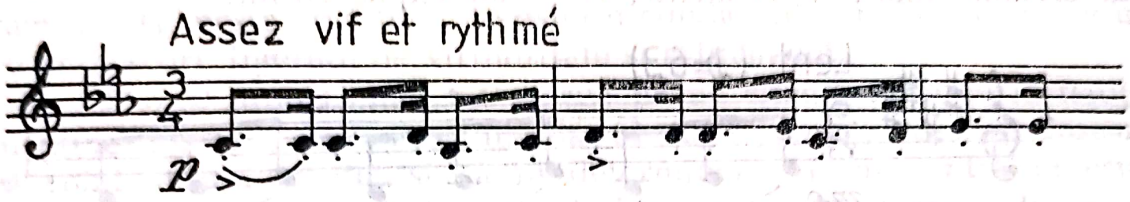


În componența ei intră trei celule: a, b, c. Prima, cea mai pregnantă, cu un contur bine individualizat, emblema simfoniei, este o chemare; a doua, clară, unduitoare, ca o încordare și a treia, mai estompată, conținînd și cadența, emană hotărîre, siguranță. Altfel spus, în cadrul acestei teme se regăsesc atributele declanșatoare ale încordării, prin faze succesive. Celula „a" este purtată pe rînd de instrumentele din alamă, în timp ce, variațiile celulei „b" se interpun în partida viorilor pînă cînd o cadență pe treapta a șasea curmă avîntul, spre a face loc unei teme lirice, tot cu caracter expansiv, intonată de viorile prime. Este elementul secund al grupului tematic principal, în care se menține și extinde mersul treptat și formula ritmică a celulei „b". elanul e de nestăvilit la început, dar apoi valențele melodice dețin supremația într-un efort al voinței. Melodia devine cursivă, de largă respirație, cu mai multe tentative pentru escaladarea cheii de boltă.

Procesul simfonic favorizează apropieri ale nucleelor tematice, puntea marcată de o melopee a oboiului este derivată din ipostaza lirică a grupului principal. Prin această metodă se alternează contrastele producîndu-se o învăluire a diferitelor entități tematice. Aserțiunea rămîne valabilă și pentru cele două teme ale grupului secundar, în Si bemol major, ce nu par a avea o distincție pe măsura funcției antitetice cu care sînt investite. Prima e o cantinelă tînguitoare a viorilor, a doua, o duioasă melodie a oboiului, în care se remarcă salturile sub formă de arc, progresînd ascendent, pe un fundal ostinato al viorilor prime și violelor. Luminozitatea instaurată de grupul secundar e puternică, mai ales că prima idee se prelinge pe o întinsă suprafață, în cea mai pură manieră romantică; următoarea schimbă puțin atmosfera datorită pulsației care anunță parcă declanșarea unui freamăt ascuns ce se apropie.

Travaliul la care este supus acest bogat și complex material tematic este uriaș, adeseori desfășurat prin tehnica variațională, favorizînd condensări și prelungiri, permițînd o îndepărtare de matcă, în

efortul de a reproiecta formulele cunoscute și de a genera inedite ipostaze, unele cu funcții anticipative. Pe cît de ingenios, pe atît de laborios apare acest proces în care se jonglează cu motive ce nu par a avea o deosebită semnificație și pregnanță; cînd colo, adevărul este contrar. Nu am reținut cîteva idiomuri tematice principale din această parte, în schimb vom remarca un crîmpei secvențial din debutul dezvoltării care prefigurează un motiv însemnat al părții a doua.

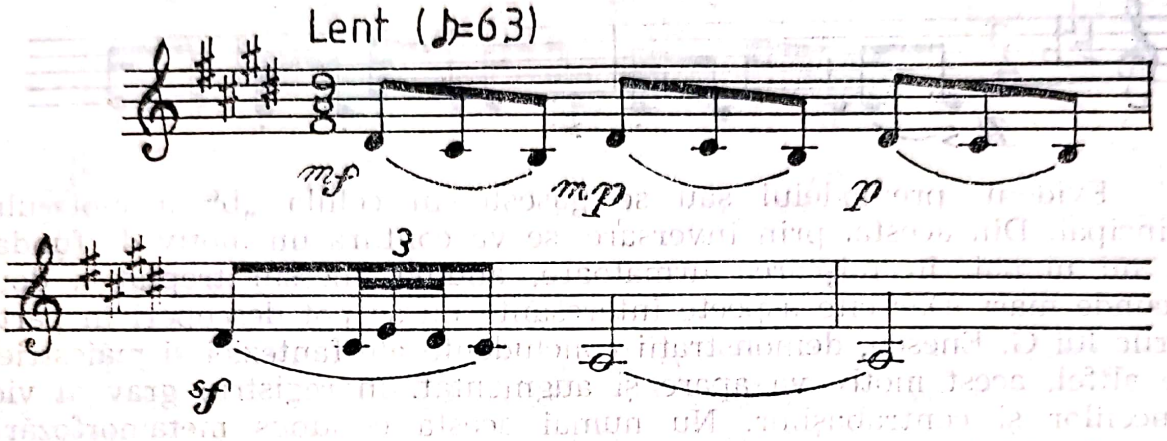


Evident, premodelul său se găsește în celula „b" a motivului principal. Din acesta, prin inversare, se va contura un motiv de fundal, și, nu numai, în mișcarea următoare, anume, mersul treptat a două secunde mari. Dar cîte aspecte interesante nu se pot descoperi în partiturile lui G. Enescu, demonstrații concludente ale fanteziei și măiestriei! De altfel, acest motiv va apare și augmentat, în registrul grav al violoncelilor și contrabașilor. Nu numai acesta e supus metamorfozării, în repriză nici unele din profilurile tematice nu se mențin pe de-a-ntregul. Liniile contrapunctice, suprafețele armonice se contopesc într-un discurs foarte limpede articulat, dinamizînd totul, conferindu-i forță, grandoare și elan tineresc. Muzica e captivantă, subjugînd ascultătorul, căruia i se oferă o impresionantă panoramă sonoră. Construcția formei de sonată e complexă, preconizînd un plan tonal aparent convențional, extrem de limpede. Ceea ce e neobișnuit, privește variațiunile ce acționează în perimetrul întregii părți, îndeosebi în momentele secțiunilor grupului tematic secundar, atît în expoziție, cît și în repriză, ca și desfășurarea dezvoltării în cîteva etape. În ciuda spectrului tematic multiform, ceea ce domină este motivul tematic principal, îndeosebi celula „a" care, fără să se demonetizeze prin frecventa readucere, se imprimă majestuos, în repriză apărînd și augumentată, ca și în codă, apoteotic, efigiile sale infiltrîndu-se pretutindeni, în surprinzătoare reproiectări.

Procedeele tehnice sînt variate și deși descind din arsenalul consacrat, să zicem, academizat, totuși apar proaspete datorită felului în care G. Enescu le valorifică, le plasează într-un context. Nu e mai puțin adevărat că abundă procedee inventive atît de esență polifonică cît și armonică. Se pot reliefa succesiuni de acorduri mărite, cromatizări abundente, modulații brusce cu implicații în traiectul expresiv.

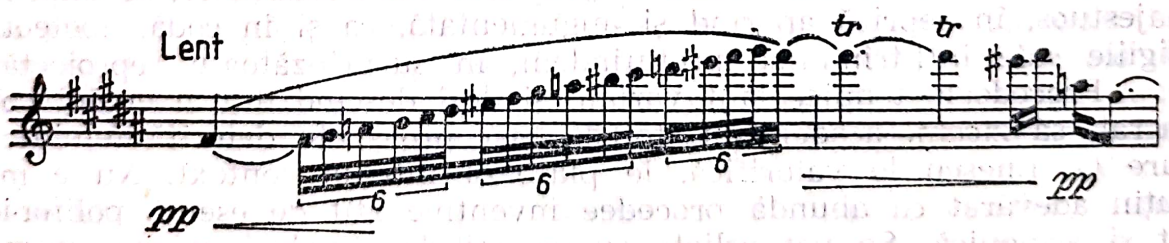
O cu totul altă ambianță se dezvăluie în partea a doua *Lent*, o revărsare de duioșie, lirism și meditație, care a suscitat diverse interpretări poetice, asupra cărora nu vom insista; în creația muzicală este demn de reținut numai ceea ce dezvăluie autorul. Ori, G. Enescu nu s-a pronunțat în nici un fel, lăsînd muzica să se autodefinească prin limbajul ei hieratic. În mod cert însă, lumea ideatică a acestei mișcări este bogată, etalînd o poezie pe cît de profundă, pe atît de nobilă și

senină, în pofida ușoarelor pete dramatice care tulbură această reverie introspectivă. Deasupra oricărui atribut semantic însă este de observat că, în această mișcare, se poate vorbi de o expresie muzicală națională, ce planează discret, căci elementele care o determină aparțin sferei enesciene, generalizînd etosul românesc. Sînt, considerăm noi, două elemente foarte concludente în această direcție. Primul e un motiv ce se conturează în partida clarineților, asimilînd în constituția sa cele două secunde mari, descendente, ce le-au expus cornii:



Motivul va fi întîlnit în noi și noi ipostaze, spre exemplu, la viorile secunde, ca o largă melodie, în care secvențările se țin lent, după care migrează în partida viorilor prime, afirmîndu-se strălucitor, în introducere.

Al doilea element e o scurtă dar superbă frază, amintind *Doina Oltului* din *Poema Română*. Adrian Rațiu și Alfred Hoffman prezintă acest moment drept ... „ecoul «pastoral» al unei anacruze de doină"[66]. Într-adevăr, rulada flautului conține miresme folclorice, datorită gamei naționale pe care se structurează, minoră armonică, avînd subdominanta urcată. Caracterul păcurăresc al melopeei de tip melismatic, rubato, cu grupări ritmice neregulate, este peremptoriu.



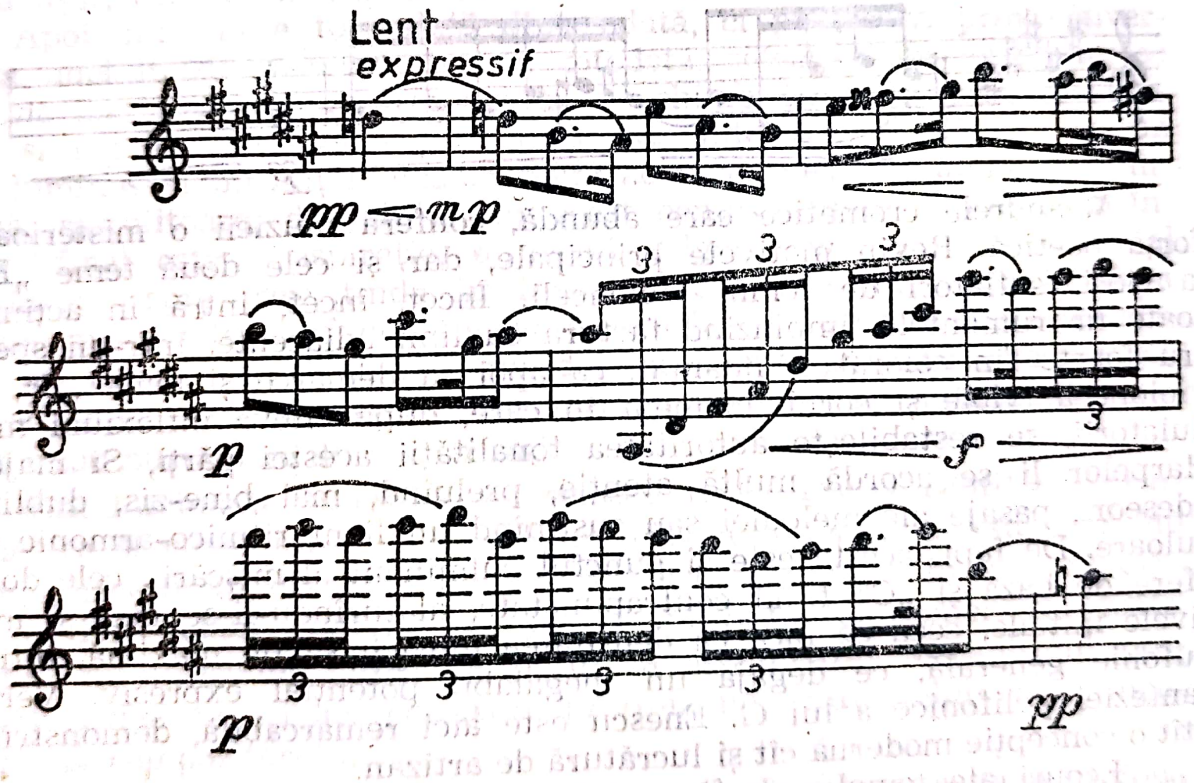
Va avea ecou, după o măsură, la flauți și clarineți. Și, spre sfîrșit, contururile ei limpezi se sesizează ușor, deși succesiunea de nouă sunete nu mai conține secunda mărită.

Direcționarea gîndirii simfonice, în această mișcare, este de la motive răzlețe la desfășurarea liniei melodice, cu reimplantarea motive-

[66] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu. Monografie*, vol. I, *op. cit.*, p. 310.

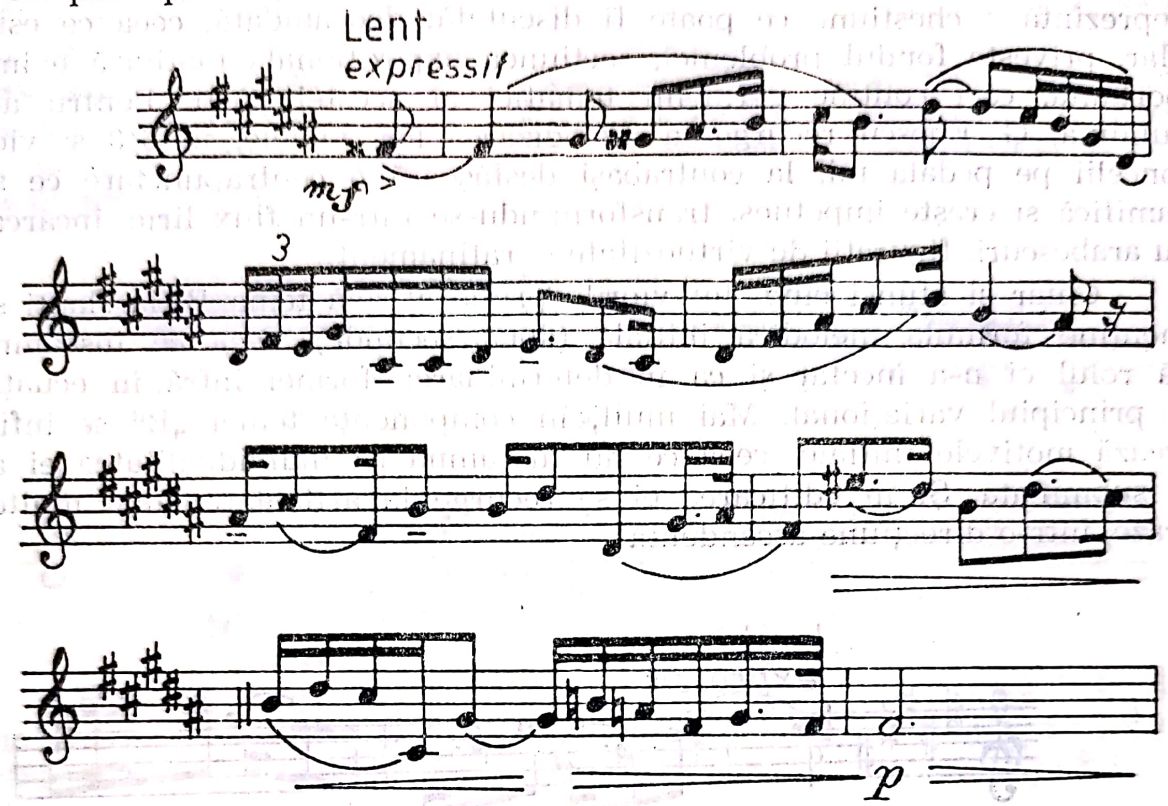
lor, iarăși efluvii cantabile, ca în încheiere să fie readuse motivele. Dacă secțiunea dominată de motive este refren sau temă principală, aceasta reprezintă o chestiune ce poate fi discutată; deocamdată, ceea ce este clar, privește fondul problemei, secțiunea expozițională motivică e importantă, căci conține germenii tematici ai acestei părți. Pentru a-i sublinia, G. Enescu recurge la melodizarea lor, violele, în 6/8 și violoncelii pe pedala mi, la contrabași desfășoară o contrapunctare ce se ramifică și crește impetuos, transformîndu-se într-un flux liric încărcat cu arabescuri, figurații de virtuozitate și rafinament.

Chiar și atunci cînd tot viorile prime afirmă tema B, la flauți se menține formula melodică inițială (două secunde), ceea ce înseamnă că rolul ei n-a încetat și că în determinarea formei intră în ecuație și principiul variațional. Mai mult, în componența temei „B" se infiltrează motivele inițiale, ceea ce nu înseamnă că individualitatea ei ar fi subminată. Și în edificarea ei se recurge la articularea mai multor fraze, într-o direcțiune ascendentă:



În acest timp, la clarineți, oboi, corn englez, se prelinge ca un fundal, șiragul temei principale, prin cele două secunde descendente. Vor însoți, în pizzicato la corzi, și următoarea temă încredințată flauților, oboiului și cornilor, ce parcă e o continuare a fluxului precedent, avînd cu ea comun, aceeași revărsare lirică, într-un șuvoi ce amintește pagini romantice. Nu întîmplător au fost invocate pentru aceste zone lirice asocieri wagneriene, iar în cazul temei „C", la care ne referim,

„berlioziene“[67]. Și în profilul ei au fost strecurate, cu discreție, motivele principale:



Meandrele cromatice care abundă, conferă muzicii o misterioasă forță poetică. Revin motivele principale, dar și cele două teme „B“, la viori, suflători de lemn, violonceli. Încet, încet, intră în acțiune toate instrumentele, împînzind factura cu linii adiacente, într-un spectru foarte fin colorat și nuanțat, ca apoi să demarce și tema „C“, la violonceli, viole și corni, moment în care, după cîteva inflexiuni modulatorii, se restabilește autoritatea tonalității acestei părți, Si major. Harpelor li se acordă multă atenție, preluînd, mai bine-zis, dublînd adeseori, pasaje ale melodiei sau susținînd un liant ritmico-armonic de culoare. De fapt, acesta este și punctul culminant al mișcării, cele două sfere de bază și „C“ fiind contrapunctate, alăturîndu-li-se însă și motivele inițiale, ceea ce face ca densitatea muzicii să fie maximă, într-o eufonie generală, ce degajă un inegalabil potențial expresiv. Verva fanteziei polifonice a lui G. Enescu este aici remarcabilă, demonstrînd atît o concepție modernă cît și lucrătură de artizan.

Ecouri ale temelor desfășurate, ca și motivele inițiale încheie, în sonorități discrete, încărcate, ca și frunzele cu rouă, de semnificații și impulsuri artistice. Arhitectura e sintetică, conținînd elemente specifice liedului, variațiunilor, chiar ale sonatei, într-o derulare ce are etapele:

A	B	C	A	B	C	A
abc	d	e	abc	d	e	abc
	ab	ab		ab	ab	

[67] Alessandrescu, A. *Scrieri despre George Enescu. Simfonia I.* In: *Studii muzicologice*, București, 1958, nr. 9, p. 44.

Schema permite observarea omniprezenței motivelor inițiale, interferate în întreaga substanță muzicală.

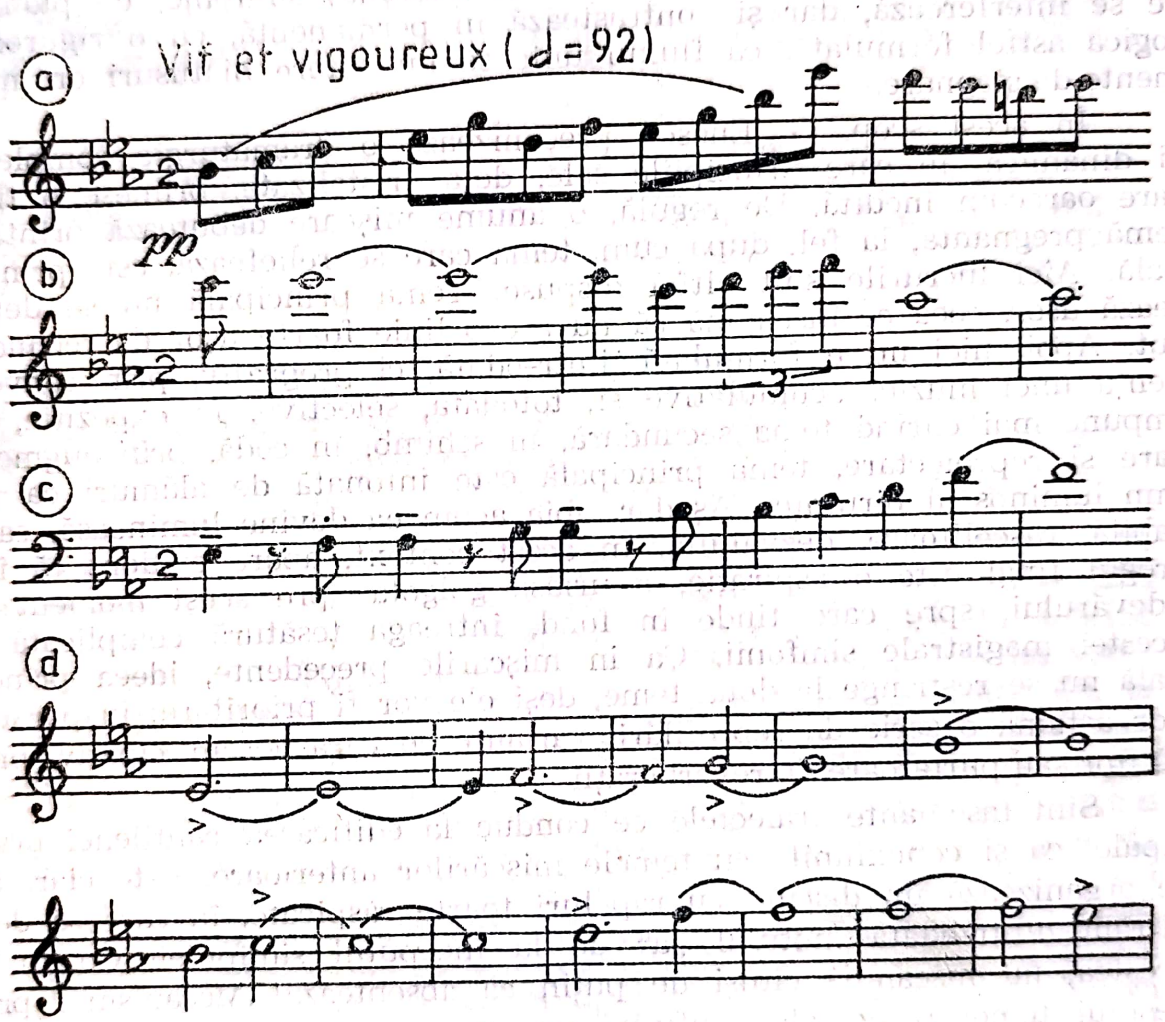
Mișcarea a treia, *Vif et vigoureux*, în Mi bemol major, aduce, dacă mai era necesar, o nouă probă despre clasa compozitorului. Muzica ei este tumultuoasă și tinerească, năvalnică și eroică, tonifiantă și expansivă. Elanul debordant, asociat cu neliniștea existenței, fac ca fiorul dramatic al muzicii să fie electrizant, finalul devenind locul în care se dezlănțuie încercările definitive, hotărîtoare. O muzică a esențelor romantice, cum a conceput G. Enescu această parte, nu putea fi decît clocotitoare, clădită pe un monumental angrenaj simfonic, cu planuri ce se interferează, dar și contrastează în permanență, cu o riguroasă logică astfel formulată, ca fluxul unic să nu sufere hiatusuri ori momente de stagnare.

În acest scop, G. Enescu preconizează o dramaturgie complexă și dinamică, în care principiile sale, deja cristalizate, primesc o tratare oarecum inedită. De regulă, o anume mișcare debutează printr-o temă pregnantă, la fel, după cum, tema care se reliefează, este principală. Aici lucrurile sînt altfel dispuse. Tema principală nu se detașează ușor, ceea ce înseamnă că nu are o linie foarte ușor de recunoscut. Apoi, nici nu e formulată dintr-odată, ci progresiv, prin convergența unei muzici acumulative și, totodată, selective. În expoziție, se impune mai curînd tema secundară, în schimb, în codă, prin augmentare și reproiectare, tema principală este intonată de alămuri ca un imn luminos al biruinței. Așadar, abia acum ea devine luminoasă, cantabilă, răscolitoare, dezvăluită. În acest context, apare evident că întregul final este o aspirație, o uriașă golgota spre acest moment al adevărului, spre care tinde în fond, întreaga țesătură complicată a acestei magistrale simfonii. Ca în mișcările precedente, ideea principală nu se restrînge la două teme, deși ele vor fi prioritare; în paralel, vor acționa o serie de reprofilări, variante cu caracter anticipativ, pregătitor sau purtătoare de reverberații.

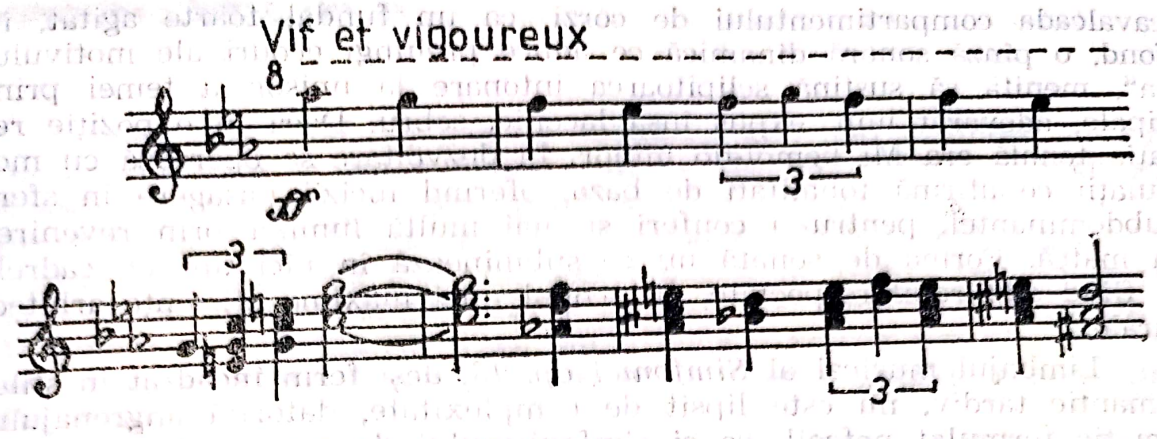
Sînt fascinante traiectele ce conduc la edificarea cantilenei principale, ca și conexiunile cu temele mișcărilor anterioare. Este clar, nu se organizează un discurs cu rapeluri foarte răspicate, în care să descifrăm dintr-odată motivul „a“ de la începutul simfoniei. Cu toate acestea, nu înseamnă cîtuși de puțin că absentează! Mecanismul procesului temei principale confirmă profunzimea travaliului ca și ingeniozitatea compozitorului.

Este de observat cum se proiectează efigiile viitoarei teme în două sensuri concomitente. Corzile debutează ca un năvalnic evasiunison, în mers uniform, de optimi, care pornește din grav și escaladează un registru larg, trecînd prin derive cromatice, înălțînd un arc dinamic, catalizator. Desenul este melodic și demarează cu inversarea motivului inițial, din partea lentă și în primele note, schițează conturul temei principale (ex. a p. 96). Flauții, clarineții și fagoții, parțial cornii, expun, la unison, elemente ale temei principale, în valori ritmice largi (ex. b

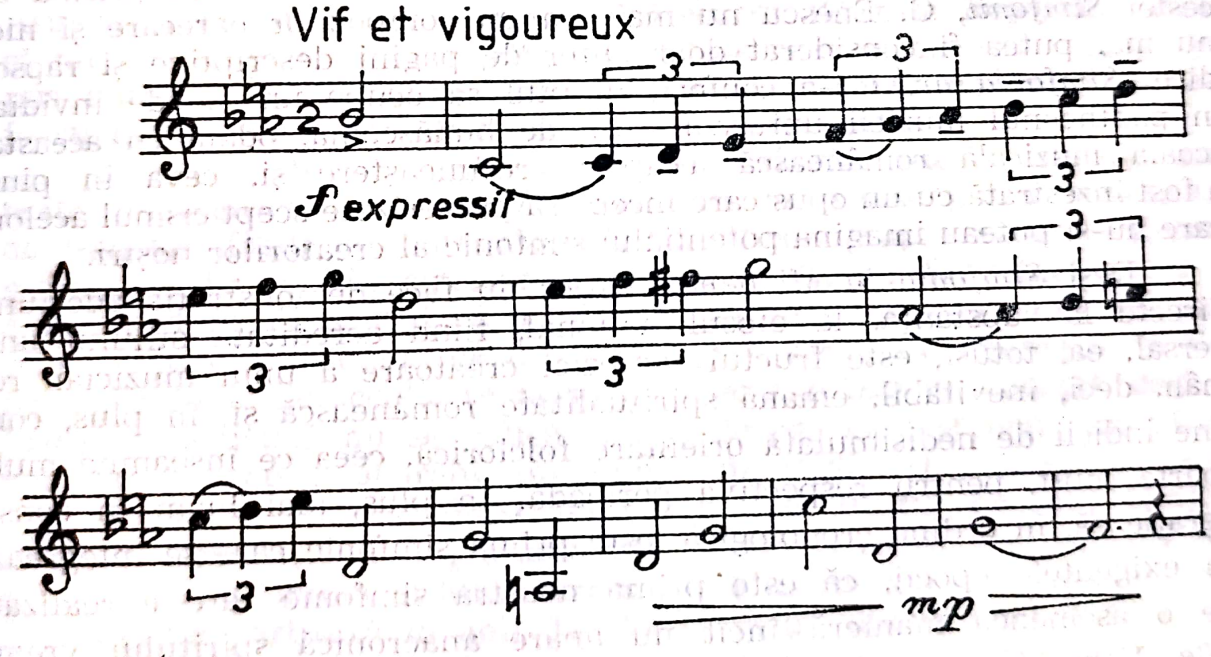
p. 96), de la care vor porni intermitente linii ce tind spre lansarea mai limpede a temei. Desigur, trioletul este un reflex al modelului dat de motivul „a". Tema va fi încredințată, tot la unison, într-o expresie ritmică energică, cu valori întrerupte de pauze, la corzi grave, trom-boni parțial, tubă (ex. c p. 96). Ipostaza cea mai completă a temei apare, cum arătam, în coda finalului (ex. d p. 96). Demersul variațional al acestei teme este relevant pentru fantezia autorului, pentru încărcătura semantică a diverselor rapeluri:



Evident, bogata substanță simfonică a grupului tematic principal favorizează ramificații. Este perseverentă apariția unui motiv cu mers treptat coborîtor, diatonic sau cromatic, de două secunde. Originea sa nu e greu de ghicit, sensul său fiind adeseori acela de a dramatiza ambianța sau de a conecta. Un altul, mai melodios, se remarcă prin mersul tot treptat, dar legănat, ondulat, avînd în componență și o arcadă-triolet. Are și înfățișarea unui complex acordic, oarecum instabil, datorită interpolării sunetelor cromatice. Iată-le:



Față de acest grup tematic, cel secundar apare mai decis conturat, recomandîndu-se prin cantabilitate și expansiune romantică. Mersul treptat, încadrat de salturi de septimă mică, cvartă perfectă ca și derularea secvențională sînt, de asemenea, atribute inconfundabile, trimițînd unele asociații către efigii deja cunoscute:



Trebuie reținută construcția temei, căci, în încheiere, are un mers alcătuit din intervale distanțate, în valori largi, amintind, într-un fel, mersul motivului „a" din tema inițială a *Simfoniei*.

Sînt încă două desene melodice în acest grup secundar, care îi conferă spațialitate și, totodată, îi nuanțează expresia. Reliefurile tematice secundare vor cunoaște în repriză o neobișnuită extindere, angrenajul simfonic intervenind in corpore pentru a-i sublinia farmecul și caracterul pasional, captivant. Desigur, reexpoziția urmează după o succintă dezvoltare, G. Enescu adoptă soluția insistării asupra unor embleme tematice pentru a le metomorfoza necontenit, căutînd să realizeze o tensiune ridicată, ce pregătește apoteoza din codă, grefată pe

cavalcada compartimentului de corzi, ca un fundal foarte agitat, în fond, o pînză sonoră dinamică ce aduce prelungi ecouri ale motivului „a", menită să susțină sclipitoarea intonare la unison a temei principale, adevărat imn, expus însă laconic, sobru. Dacă în expoziție relația tonală era Mi bemol-do minor, în dezvoltare se operează cu modulații ce afirmă tonalități de bază, oferind incizii pasagere în sfera subdominantei, pentru a conferi și mai multă lumină prin revenirea la matcă. Forma de sonată nu se subminează în nici un fel, cadrele ei fiind admirabil respectate, cu scopul unei maxime eficiențe arhitecturale.

Limbajul muzical al *Simfoniei op. 13,* deși ferm încadrat în stilul romantic tardiv, nu este lipsit de complexitate, datorită angrenajului tematic formulat nefacil, ca și simfonismului de esență monumentală, cu planuri încărcate, viu colorate armonic și timbral. Tocmai aici rezidă și frumusețea, comunicativitatea sa, ceea ce îi asigură caracterul accesibil.

Indiscutabil, această partitură poate fi cotată drept cea mai impunătoare realizare componistică a lui George Enescu pînă în 1905, care a adus mari satisfacții orgoliului său de creator. Prin prisma acestei *Simfonii,* G. Enescu nu mai era un compozitor oarecare și nici nu mai putea fi considerat doar autor de pagini descriptive și rapsodice. *Simfonia nr. 1* i-a conferit dreptul să ocupe un loc de invidiat în pantheonul muzicii universale. Și, de bunăseamă, odată cu aceasta, școala muzicală românească a căpătat recunoaștere și, ceva în plus, a fost înzestrată cu un opus care începe să pulverizeze scepticismul acelora care nu-și puteau imagina potențialul simfonic al creatorilor noștri.

Deși *Simfonia în Mi bemol major* nu face demonstrația adeziunii directe la substanța, la etosul național, fiind acreditată stilului universal, ea, totuși, este fructul fanteziei creatoare a unui muzician român, deci, inevitabil, emană spiritualitate românească și, în plus, conține indicii de nedisimulată orientare folclorică, ceea ce înseamnă mult, foarte mult, pentru respectiva perioadă. În plus, mai luăm în considerație că, în ordine cronologică, este prima simfonie care se integrează în exigențele epocii, că este prima noastră simfonie care e realizată de o asemenea manieră încît nu apare anacronică spiritului vremii sale. Vom încheia rîndurile dedicate acestei creații reluînd considerațiile pertinente ale lui W. Berger: „Cine nu știe că *Simfonia opus 13* este o capodoperă, adică triumful unei idei — la începutul frămîntatului secol XX, cînd însăși ideea era pusă în cauză, cînd în planul acestui gen se lăsau umbrele nopții, iar excepțiile deveneau din ce în ce mai rare — acela a înțeles încă prea puțin din muzica timpului și mai nimic din forța de creație a lui Enescu"[68].

[68] Berger, W. *Muzica simfonică romantică-modernă. 1890—1930.* Vol. III, București, Edit. Muzicală, 1974, p. 274.

SIMFONIA NR. 2, OP. 17

După șapte ani, G. Enescu abordează din nou simfonia. La Cracălia, unde vara își găsea liniștea atît de necesară creației și unde realizase numeroase pagini ale operei sale, la 4 septembrie 1912, încheie prima parte a *Simfoniei nr. 2, în La major*. Motive nedezlegate încă separă, la distanță de trei ani, aceste pagini de restul, pe care le reia în vara și toamna anului 1914, probabil la Paris. La București în 18 ianuarie, compozitorul trage bara finală a acestei noi *Simfonii*, care va prelua numărul de opus 17, ce inițial fusese plănuit pentru *Suita Castelană*.

La 15 martie 1915, după patru luni, *Simfonia nr. 2* primește botezul, prima audiție avînd loc la Ateneul Român, Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice fiind dirijată de autor. Succesul a fost mare, dar noua creație are darul să copleșească auditoriul, să-l pună într-o stare de perplexitate, derutîndu-l, ceea ce face ca admiratorii și detractorii noului opus să jubileze, dovadă fiind cronicile, care reflectau cu fidelitate reacțiile spontane la audierea unei creații mult așteptate. Asupra cronicilor, însă, mai tîrziu. Deocamdată este important faptul că nici G. Enescu nu pare prea încîntat de ceea ce auzise . . . „am compus aproape în întregime *Simfonia nr. 2* la masa de lucru. A fost foarte greu de realizat și lucrarea nu m-a mulțumit“[69].

Nu vom ghici cauzele acestei insatisfacții, cîteva retușuri existente în manuscris ar putea fi revelatorii. Se găsesc și alte creații care nu l-au satisfăcut la confruntarea cu publicul, asupra cărora a insistat, redîndu-le brevet de circulație. Asupra partiturii *Simfoniei nr. 2* nu a mai revenit, în sensul că nu a mai reprogramat-o în concertele sale, ceea ce pare a însemna că nu a mai avut forța s-o abordeze, în timp ce, o *Simfonie de școală, re minor*, a înscris-o într-un concert, deși valoarea ei artistică nu se ridică la cea despre care scriem, constituind, sub acest aspect, aparent un punct nevralgic al moștenirii sale.

Cu toate acestea, după scurgerea mai multor decenii, *Simfonia nr. 2* se dovedește a fi „rățușca cea urîtă“, marcînd un moment semnificativ al evoluției stilului compozitorului român. G. Enescu a compus această partitură în anii 31—33 ai vieții, atunci cînd forța și randamentul par să se afle la o cotă maximă. Era etapa în care muzicianul căuta cu înfrigurare noi orizonturi, cînd se debarasa de reminescențele romantice, preconizînd soluții oferite de curentele moderne, în ideea prospectării modalităților specifice muzicii românești, a școlii naționale. Vecinătatea celorlalte compoziții din acești ani, anteriorul *Cvartet nr. 1 cu pian, op. 16* și posterioare *Suita nr. 3, Piese impromtu pentru pian, op. 18, Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh, op. 19* la care evident, trebuie adăugate schițele oratoriului *Strigoii*, pot fi grăitoare pentru faza intensă de căutări stilistice în care se afla George Enescu.

[69] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu, op. cit.*, p. 99

Într-adevăr, *Simfonia nr. 2* este o grandioasă realizare, incontestabil, o capodoperă. Deși foarte personală, această partitură trădează încă unele influențe, care, spre deosebire de trecut, nu mai aparțin maestrului de altădată, ci contemporanilor, Richard Strauss, P. Dukas, G. Mahler, S. Rachmaninov și, probabil, alții, orientați spre lărgirea conceptului armonic prin emanciparea cromatismelor, antrenarea timbrurilor în afara noilor culori și desfășurarea scriiturii contrapunctice lineare, ceea ce duce la tentativa individualizării grupelor instrumentale, solicitate să-și etaleze potențialul de virtuozitate.

Concomitent, G. Enescu a fost animat de dorința implicării modelelor vastei sfere a muzicii populare românești pentru a proiecta o sonoritate cu adeziune nedisimulată, aptă să satisfacă cele mai exigente imperative venite din orișice direcție. În această privință, compozitorul face aici un pas înainte, comparativ cu *Simfonia nr. 1,* atributele folclorului fiind mai răspicate, evident într-o manieră generalizatoare, care pornește de la genuri muzicale, intervale predilecte, deci particularități modale, structuri ritmice. Acționează puternic și principiul melodismului, care declanșează prin extrapolare o neobișnuită abundență a traseelor, ceea ce echivalează cu o luxuriantă desfășurare.

Cotele măiestriei lui G. Enescu apar puse în lumină, excelînd în toate planurile, dar parcă cel mai mult în articularea unității ansamblului arhitectonic. Sub acest aspect, compozitorul continuă omologarea conceptului atestat în *Octuor,* acela de asamblare a somptuosului edificiu compus din patru mișcări, într-o organică structură cu atributele sonatei.

În privința procesului tematic, în această *Simfonie* se dezvăluie o uimitoare forță de transfigurare, ceea ce declanșează, printr-o suplă tehnică variațională, o salbă de ramificații care împînzesc întreaga partitură, conferindu-i relief și profunzime. Simfonismul capătă în acest context o deosebită forță de plasticizare, dezvăluind semnificații ce se proiectează multidirecțional, ceea ce-i permite, să zicem, policromizarea expresiei, adică, derularea concomitentă a mai multor stări afective, care înseamnă o neobișnuită psihologizare a evenimentelor sonore, tradusă într-o laborioasă acțiune de metamorfozare tematică, una din componentele forte ale *Opusului 17.* Se adaugă la aceasta și spectrul armonico-timbral, în permanență bogat, obținut printr-o rafinată conexare a instrumentelor, care dialoghează perpetuu, într-o intersectare și complementare luxuriantă. Încărcătura timbrală e colorată, vie, incitantă, pledînd pentru fantezie și iarăși, măiestrie.

Tot în această partitură, G. Enescu, așa cum remarcase Adrian Rațiu, preconizează o scriitură detaliată, intervenind frecvent, aproape la fiecare măsură, cu indicații privitoare la tempo, expresie, nuanțe, agogică, înlesnind procesul interpretativ[70]. Este de prisos să spunem că, în aceste direcții, aduce o sumedenie de contribuții inedite.

---

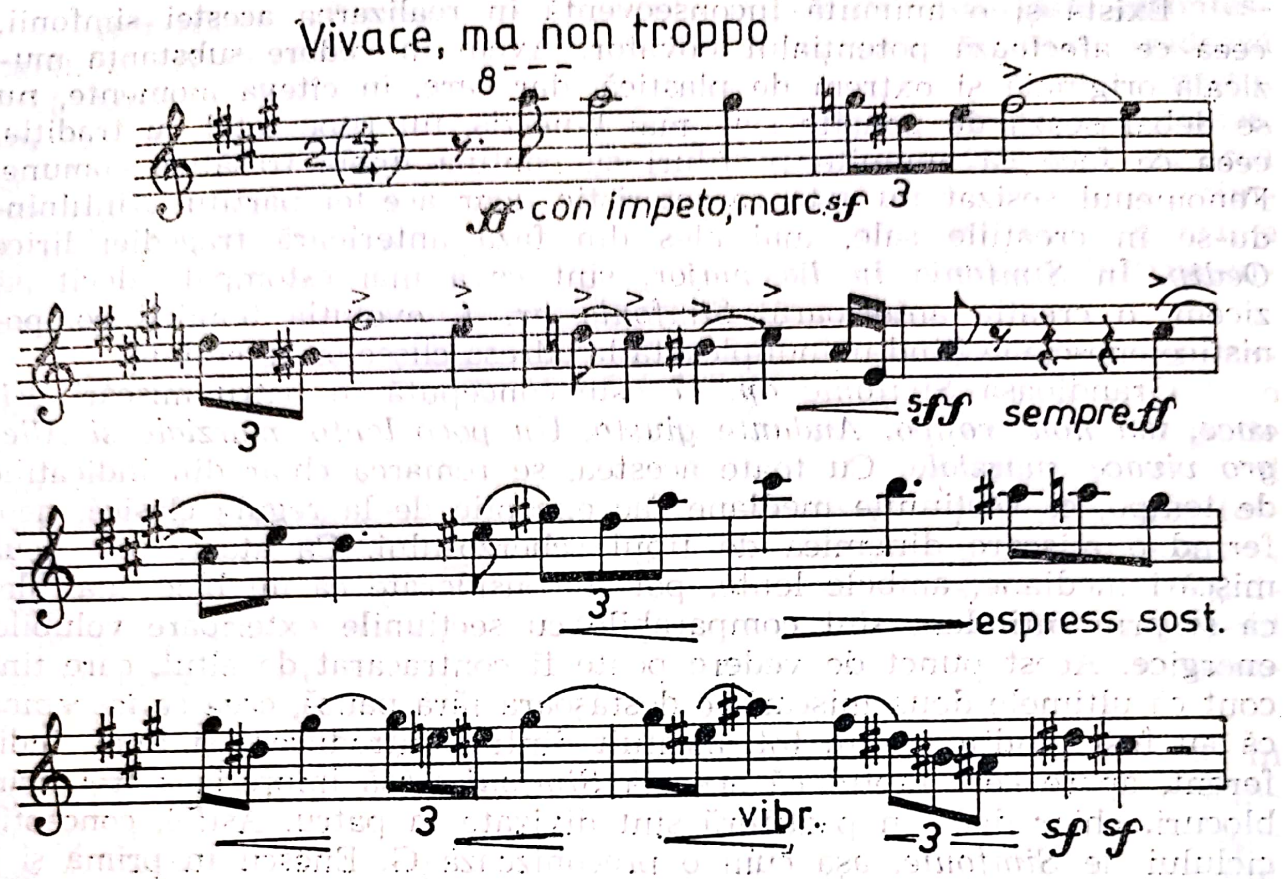
[70] Rațiu, Adrian. *Simfonia a II-a de George Enescu.* In: *Muzica,* XI, 7 iulie 1961, p. 8.

Există și o anumită inconsecvență în realizarea acestei simfonii, ceea ce afectează potențialul novator. Avem în vedere substanța muzicală originală și extrem de plastică, dar care, în cîteva momente, nu se debarasează de poncife sau, mai bine-zis, nu rupe total cu tradiția, ceea ce face ca anumite profiluri să conțină unele trăsături comune. Fenomenul sesizat nu este caracteristic doar acestei partituri, întîlnindu-se în creațiile sale, mai ales din faza anterioară tragediei lirice *Oedip*. În *Simfonia în La major*, sînt ceva mai estompate decît, să zicem, o creație anterioară, *Simfonia nr. 1*, evoluția tehnicii componistice enesciene fiind neînduplecată la adresa clișeelor acreditate.

Grandioasa *Simfonie op. 17* este concepută în patru mișcări: *Vivace, ma non troppo, Andante giusto, Un poco lento, marziale și Allegro vivace, marziale*. Cu toate acestea, se remarcă chiar din indicațiile de tempo, că secțiunile mediane fac excepție de la regula clasică, neoferind o mișcare dinamică de tipul scherzo-ului. Ca atare, cele două mișcări mediane, ambele lente, pot fi considerate ca un bloc, mai ales că și prin întindere sînt comparabile cu secțiunile exterioare volubile, energice. Acest punct de vedere poate fi contracarat de altul, care ține cont că ultimele două mișcări se desfășoară fără pauză, ceea ce înseamnă că au fost gîndite ca un tot, alcătuit dintr-o introducere și final. Indiferent, apare cert faptul că această *Simfonie* lasă impresia a trei mari blocuri, chiar dacă în partitură sînt divizate în patru. Astfel, concepția ciclului de *Simfonie*, așa cum o preconizează G. Enescu în prima și a treia, are reflecții și în opusul la care ne referim.

Forța de elevație a muzicii pledează pentru o gîndire profundă, sublimă; G. Enescu era demult compozitorul care vehicula imagini generalizate, dispuse în fascicule luminoase, de esență dramatică. Noblețea și umanismul sînt componente indestructibile ale muzicii sale, aflată într-o stare de permanentă încordare, de veșnică tensiune. Gravitatea cu care sînt prezentate forțele aflate în lupta pentru afirmare, pentru existență, pentru supraviețuire, fac ca sentimentele covîrșitoare să aibă o coloratură dramatică, atingînd momente de paroxism tragic. Totuși, expresia care se degajă din această *Simfonie* dă cîștig de cauză sentimentului stenic, tineresc, avîntat, a cărui pondere e dominantă. Energia și impetuozitatea imaginilor au ca efect final o stare generală de optimism, îmbărbătare, credință în viață, spirit mobilizator. Evident, tentativele de transpunere a muzicii în cuvinte, mai ales în cazul unei simfonii de anvergura *Opusului 17*, sînt sortite hazardului. Un fapt este cert, polisemia muzicii lui G. Enescu e reală, oferind un spectru ideatic pe cît de larg pertinent și incitant, pe atît de bogat și rafinat colorat. Pe scurt, *Simfonia nr. 2* este ultrasaturată, fiind alcătuită din pagini spinoase și dense, ce solicită ascultătorului un efort maxim, răsplătindu-l cu o strălucitoare eufonie.

Debutul primei mișcări este revelator pentru vitalitatea și noblețea muzicii lui G. Enescu. Pe fundalul trioletelor de optimi ale instrumentelor de suflat din lemn și contratema cornilor, viorile expun „con impeto, marc.", tema principală, care propune, între altele, de la bun început, coloritul național.

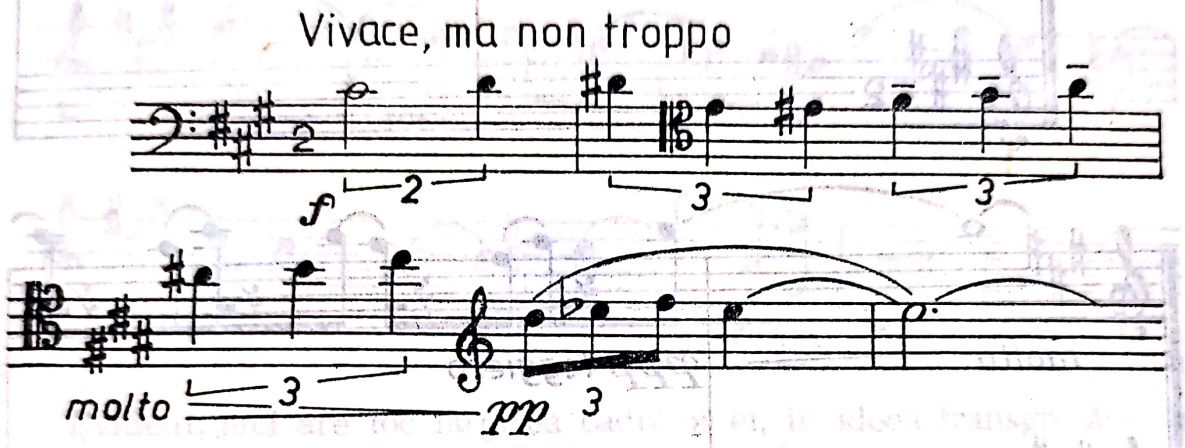


Această temă dă viață principiului formulat de către G. Enescu în 1916: „Melodia să curgă neted ca unda“ . . .[71], deoarece are fluență și eleganță. Configurația temei, mai exact a primei fraze, este complexă, fiecare măsură reprezentînd un nucleu cu potențial elaborativ. Fraza a doua nu mai are aceeași însemnătate în prefigurarea celulelor, deoarece capătă caracter enunțiativ-dezvoltător, adică preia deja modificat unele elemente motivice din prima frază. De remarcat structura lor nesimetrică: 4+6. Sub aspect modal, această temă este extrem de interesantă, căci alterațiile intervin masiv: la-si diez-do diez- (re-re diez) -mi-fa diez-sol becar-la. Așadar, un mod major cromatic, cu treptele a II-a urcată, a IV-a mobilă și a VII-a coborîtă. În fraza a doua, devin mobile și treptele fundamentale la și mi, semn că se petrec inflexiuni modulatorii deoarece, principiul numărul unu al funcționalismului este de a nu afecta tonica și dominanta, pentru ca prin pilonii de bază să se susțină gravitația spre respectivii centri. În plus, intonarea acestei teme se face într-așa fel încît se adoptă maniera de „zicere“, de organizare interioară după chipul cîntecelor populare românești. Nu e nimic citat, însă legănarea și întorsătura marcată, îndeosebi, de triolet, conferă melodiei o particularitate care este enesciană și, mai generalizat, românească.

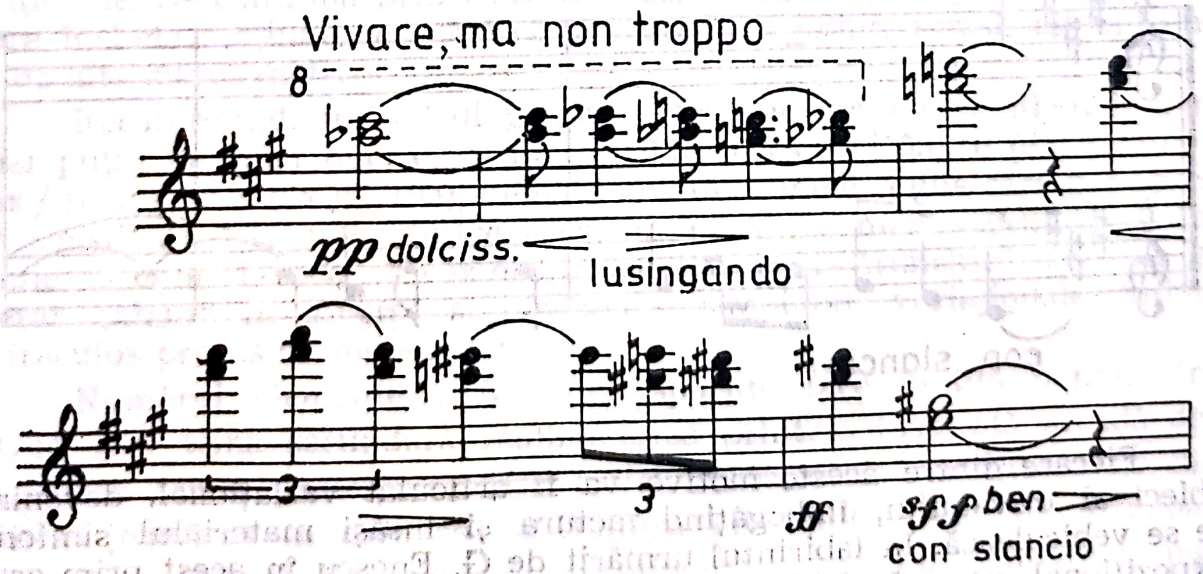
Foarte interesant este faptul că, odată cu expunerea temei de către viori, după cum am arătat, cornii susțin o contratemă, al cărei profil

[71] Cleante (Stoika, Titus Cezar). *Psihologia creațiunii artistice* . . . Interviul citat.

este derivat, avînd mersul cromatic, ce imită conturul structural al modelului principal. Astfel se subliniază linia de forță a desenului tematic. De fapt, prin aceasta se contura o primă ramificație variațională, urmată de altele, cu un desen aparte, de asemenea, desprins din matcă, cu misiune anticipativă. Așa este desenul melodic, intonat de violonceli după reluarea flauților, oboiului și clarineților, a temei principale, iarăși variat, pentru că nimic nu se reia aidoma în această complexă partitură. Profilul ei e neutru, pînă la formula cadențială de triolet de optimi, avînd iarăși rezonanțele melosului popular:

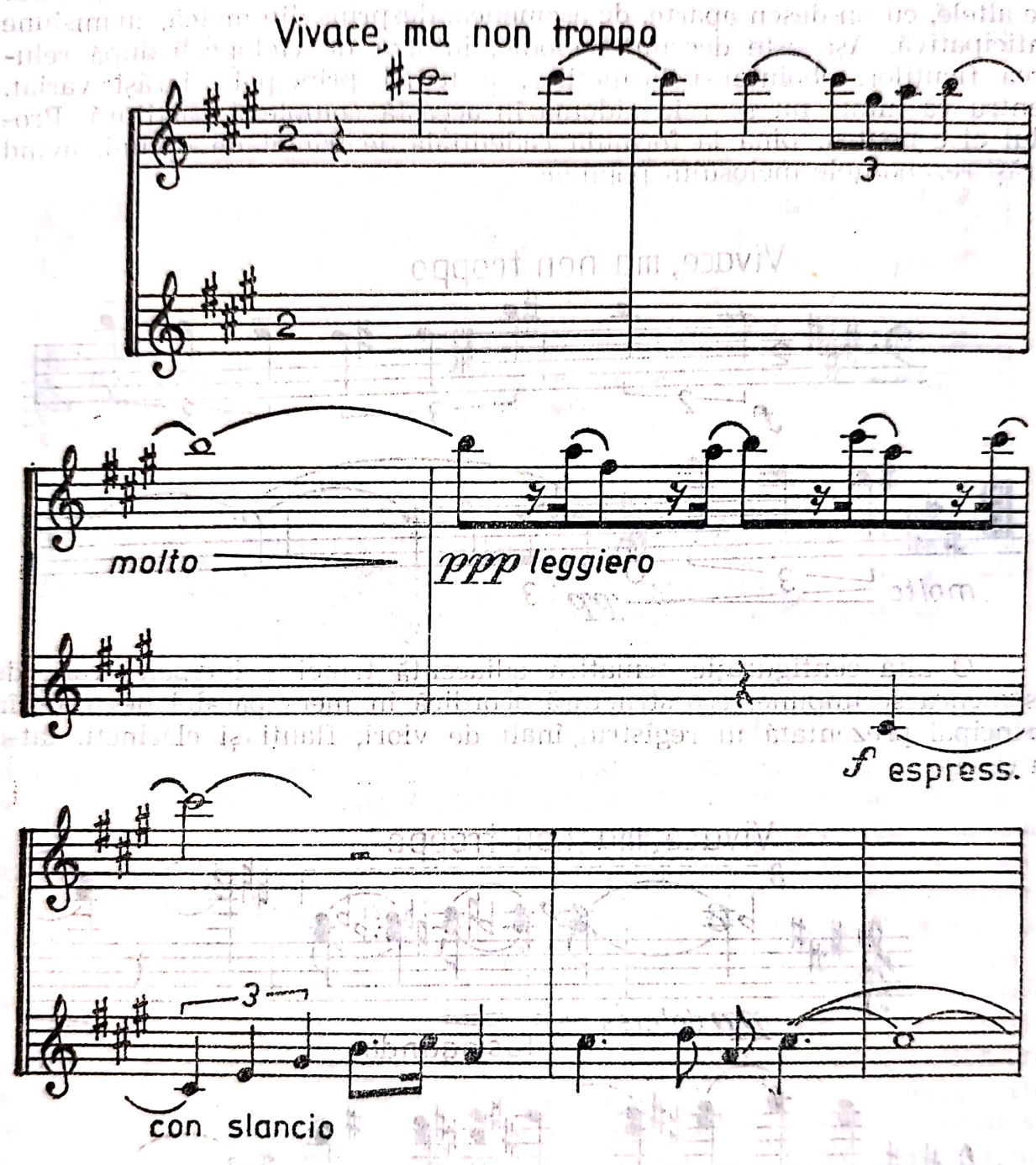


O altă configurație tematică adiacentă temei principale, care de asemenea se impune, e o structură acordică în mers paralel de terțe, în principal prezentată în registrul înalt de viori, flauți și clarineți. Iat-o la viori:



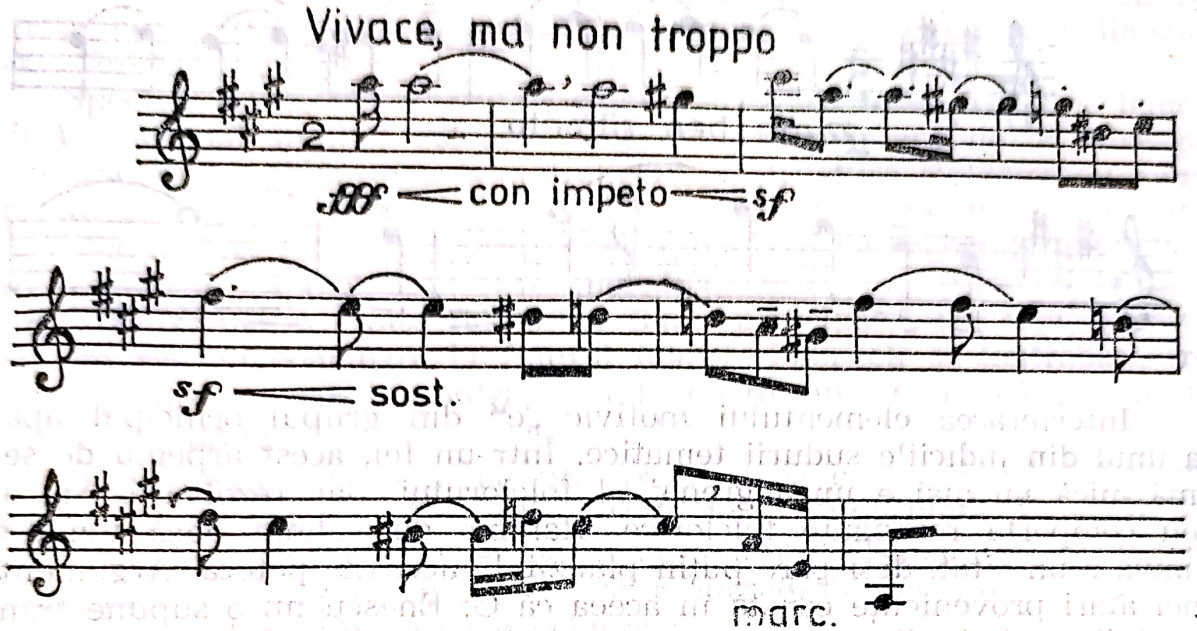
Expresia sa e lirică, lascivă, orientală, ezitantă. Variantele temei principale, cu trăsături din ce în ce mai îndepărtate, mai individualizate, se țin lanț. Tot viorile, în scurta dezvoltare care urmează, în chiar expoziție, aduc un desen simplificat, de un caracter jucăuș, care va fi

contrabalansat la vioara a doua, de o formulă acordică micșorată de septimă mică, tot în triolet, încheiată cu o cadență care va fi specifică:



Fiecare dintre aceste motive va fi articulat variațional, devenind obiect al travaliului, îmbogățind factura și însăși materialul simfonic ce se vehiculează. În labirintul urmărit de G. Enescu în acest prim grup expozițional domină, fără pericolul de a fi umbrită, tema principală, adică fraza ei primă, prin arabescurile noi pe care le etalează cu o uimitoare fantezie și dezinvoltură. Modificîndu-și mereu înfățișarea, acest profil este atît de pregnant încît nicidecum nu se dezintegrează, nu se autosubminează. Iată o nouă ipostază, una dintre cele mai frumoase,

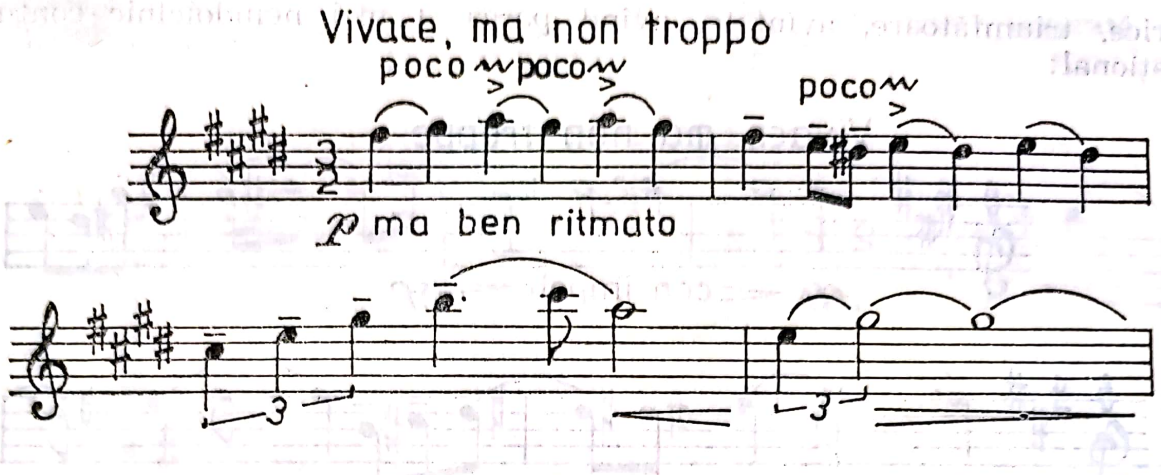
lirice, triumfătoare, avîntate, avînd parcă și mai neîndoielnic contur național:



Evident, aici are loc lărgirea cadrelor ei, în ideea transgresării spre noi limanuri. Dar mai poate fi observat un fenomen caracteristic limbajului compozitorului român, anume, fluctuațiile sau adăugirile la valorile ritmice, prin legato-uri, ceea ce duce la sincope, ritmuri cu accente deturnate, adică, la alterarea ritmului divizionar, la un fel de parlando rubato, la un ritm mai liber, care, iarăși, atestă și aparține specificității naționale. Se continuă prin fraza a doua, energică, prea puțin modificată, care încheie secțiunea expozitivă a grupului primar, totuși, agrementată și de alte cîteva motive.

Recapitulînd, în cadrul grupului tematic primar se identifică, nu mai puțin de cinci nuclee; a (ex./p. 102), b (ex. p./103), c (ex. p./103) d (ex./ p. 104) și e (ex./p. 105), nemaisemnalînd unele celule care pot apărea în constituția vreunuia dintre acestea. Așadar, o mare cantitate de formule, de motive, care se vor desprinde sau nu de trunchiul care le-a generat, intrînd în diverse și uimitoare combinații variaționale, într-un miraculos proces de metamorfozare.

Numărul elementelor tematice apărute face inutilă puntea, trecerea spre tema secundară realizîndu-se printr-o inspirată arcadă descendentă temei principale, care astfel, instaurează tonalitatea do diez minor (natural), în care se va contura una dintre cele mai frumoase melodii cu ecouri pastorale, nu întîmplător încredințată flauților, purtînd sonorități de fluier. Mai mult, mordentele și desenul intervalic ostcilant, mersul treptat, la început, vor avea darul de a colora această idee. Deși are un caracter doinit, expunerea temei insinuează și accentele jocului, estompat, nu întîmplător G. Enescu indică „ma ben ritmato“:



Interferarea elementului motivic „e" din grupul principal apare ca unul din indiciile sudurii tematice. Într-un fel, acest arpegiu de septimă mică nu mai e un angrenaj al folclorului, dar rezolvarea sa, din nou comportă rezonanțe folclorice. Rămîne de validat dacă tema nu cumva e un citat, deși pare puțin plauzibilă această ipoteză. Argumentul unei atari proveniențe constă în aceea că G. Enescu nu o supune transfigurării, variațiunile care o succed nu afectează chintesența desenului melodic. Orișicum, această temă este evident românească, mai declarat decît tema principală și, prin ea, deși indicii se află, cum s-a arătat, și în *Andantele Simfoniei nr. 1,* orientarea acestui gen al gîndirii muzicale pe făgaș național este o realitate de necontestat. G. Enescu este, așadar, compozitorul care rezolvă această problemă cardinală a tinerei noastre școli muzicale naționale, în mod limpede, prin această *Simfonie în La major.*

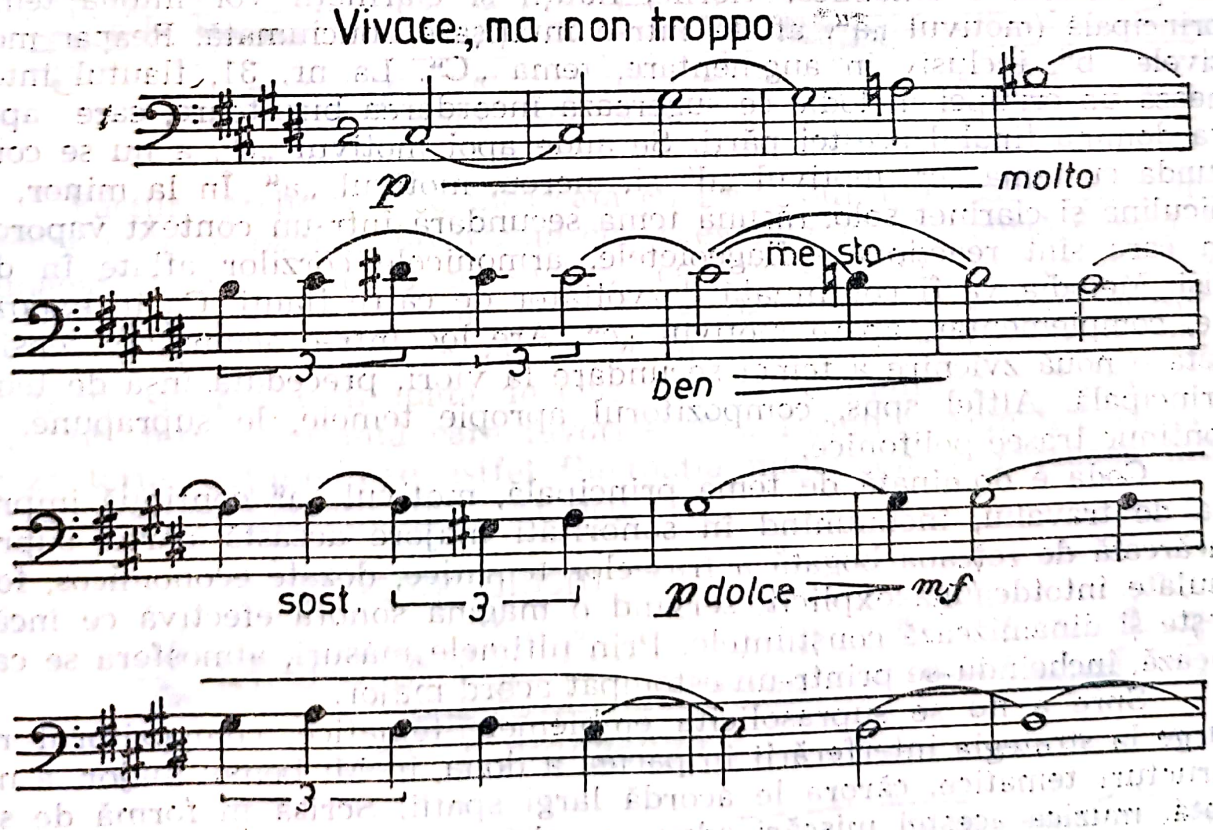
Numai că, la capătul frazei, pe nota sol diez, care se prelinge cîteva măsuri, la clarineți apare o figură melodică complementară în care, între altele, apar succesiuni de cvarte paralele care poartă reminescențe ale motivului „c", iar mai departe, la viole, se introduce motivul „a", ca o figurație de optimi, avînd un profil burlesc, crispat. Un efect interesant e obținut prin flageoletele existente la violonceli în registrul grav, combinate cu sonoritățile celestei, harpei și fundalul acordic de șaisprezecimi al violei. Și, după reluarea temei secundare, motivele „c" și „b" își anunță prezența, constituindu-se în secțiuni de eliziune, pe același fundal timbral și armonic.

Pentru a o impune, tema secundară e tratată variațional în două ipostaze. Prima, la viori, pe fundalul armonic și ritmic imprimat de harpe și contrabași, și contramelodia violoncelilor. Melodia e mai zglobie, evidențiindu-și profilul liric, senin, indicația compozitorului fiind concludentă în privința caracterului: „grazioso cantando e ben ritmato". Liniile adiacente capătă contur grav, motivul „c" e foarte pregnant, atmosfera dramatizîndu-se prin contramelodii grave ce se înalță amenințătoare. Unele fraze (la flauți) avînd formule cadențiale de esență expansivă, conduc la următoarea variațiune, cînd tema secundară, la fel de pregnantă ca și contur melodic, e intonată de viori prime în regis-

trul înalt, în timp ce viorile secunde și violele o urmează îndeaproape, prin formule ritmico-melodice abrupte, întretăiate și prin desenul ritmic și armonic al trompetelor și corzilor grave, imitate de oboi, clarineți și corni, dramatizînd sonoritatea, intensificînd expresia neliniștitoare, întunecînd-o.

Spectrul se metamorfozează, grotescul cîștigă teren, reluarea temei indică o și mai sumbră coloană. Motivul „c" se interpune la întreaga orchestră, într-o înlănțuire ce antrenează și structura melodică cu mers arpegiat de septimă mică, a motivului „e", care intrase în componența temei secundare. Al doilea grup expozițional se va încheia treptat, sonoritatea fiind brăzdată de linii melodice cu contur cromatic în manieră straussiană, ca dealtfel și în tema principală. De fapt, această temă va răsuna concluziv la flautul mare, violonceli și contrabași, într-o dispunere în care e contrapunctată de formula motivică „c", aflată la viorile secunde.

Dezvoltarea debutează cu un episod, ceea ce înseamnă enunțarea unei noi idei muzicale, care este a treia temă importantă. În acest fel, G. Enescu intersectează expoziția și dezvoltarea. Tema, tot în do diez minor, are o înfățișare melopeică și e încredințată cornului englez și fagotului, din știma căruia o reproducem:



Se remarcă, în a doua frază, interpolarea motivului „a". Și această temă va acționa generator în următoarele părți. Deocamdată va mai apare la corn, în la minor, după ce, în prealabil, contrabasul solo vehiculase tema principală, în varianta din finalul prezentării grupului pri-

mar. Deci, prima apariție poate fi considerată ca o anticipare, aflîndu-se în coda expoziției, deși profilul ei este prea limpede pentru a justifica întru totul o asemenea interpretare.

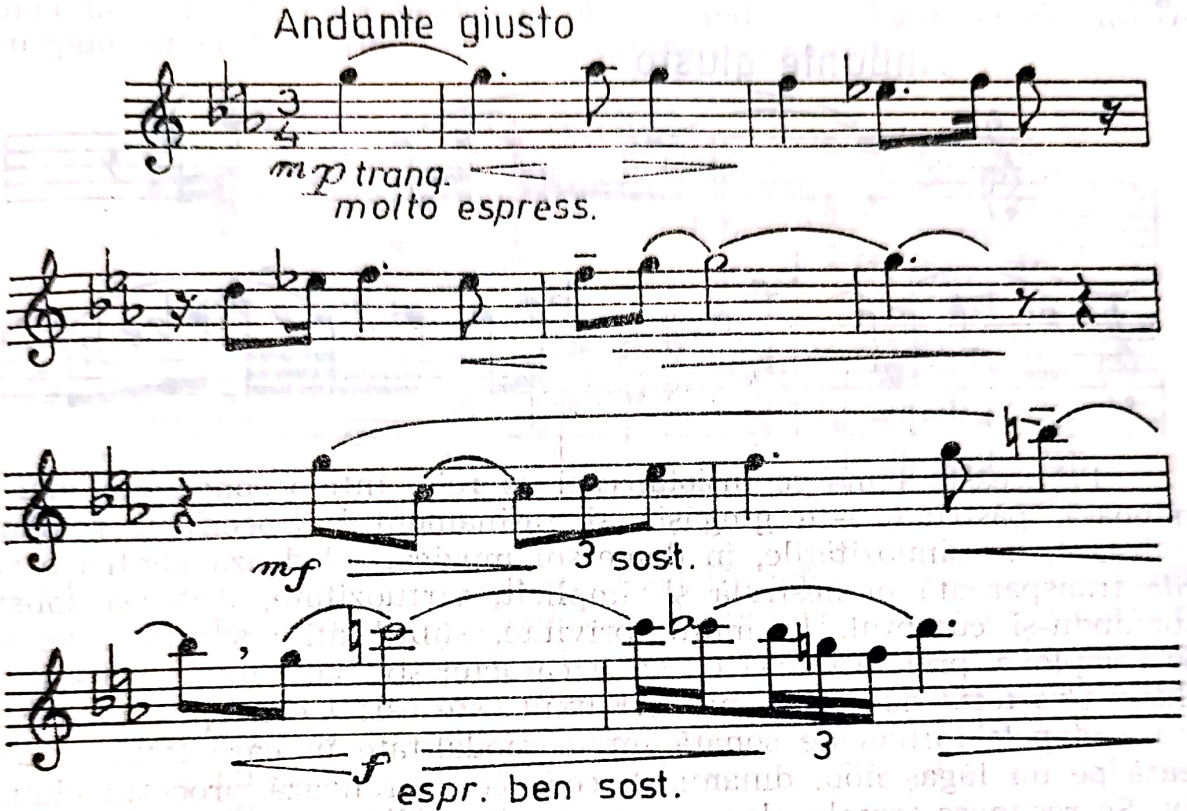
G. Enescu demonstrează o inepuizabilă fantezie, combină în chipul cel mai surprinzător elementele diferitelor motive sau transfigurează chipul acestora fără să le pună la îndoială individualitatea. Astfel, flauții intonează (nr. 20 ms 8) o frază ce intersectează motivul „b" sau tema secundară și principală (motivul „a"), de o manieră care în privința incipitului, conduce asociația auditivă spre leitmotivul păstorului din *Oedip.* Motivul „b", tînguitor, se contrapunctează cu tema „C", a 3-a, și astfel, dezvoltarea presupune o serie de alăturări, îndepărtări motivice, căci scriitura polifonică ce este caracteristică acestei etape a formei de sonată va prilejui ingenioase superpoziții. În centru se află o secțiune năvalnică, energică, marcată de indicatorul „appassionato", în care secvențările de sorginte romantică sînt preferate altor procedee, reușind să surprindă starea de încordare și luptă. Dramatismul cunoaște momente de paroxism atunci cînd motivul „a" e fărîmițat, glissando-urile de octavă ale viorilor și formule ritmice punctate întretăiate vor accentua starea de frămîntare. Travaliului îi e supus, în încheierea dezvoltării, și motivul „c" al grupului tematic principal.

Repriza (nr. 30), menținînd starea de tensiune, mărturia „furioso" în partitură, e dinamică, viorile, flauții și clarineții vor intona tema principală (motivul „a", aflată într-o înfățișare zbuciumată. Reapar motivele „b", inclusiv în augmentare, tema „C". La nr. 31, flautul intonează un crîmpei melodic ce sugerează încordarea biruitoare, care apoi va domina finalul acestei părți. Se aude apoi motivul „c", a nu se confunda cu tema „c", motivul „d" și, mereu, motivul „a". În la minor, la piculină și clarinet solo, răsună tema secundară într-un context vaporos, în care sînt reacționate flageoletele, armonicele corzilor aflate în divisi. Melodia va fi continuată dezvoltător de către flauți. Ca în expoziție, complementar, apare motivul „c". Are loc într-o acumulare tensionată o nouă zvîcnire a temei secundare la viori, precedată însă de tema principală. Altfel spus, compozitorul apropie temele, le suprapune, în continue trasee polifonice.

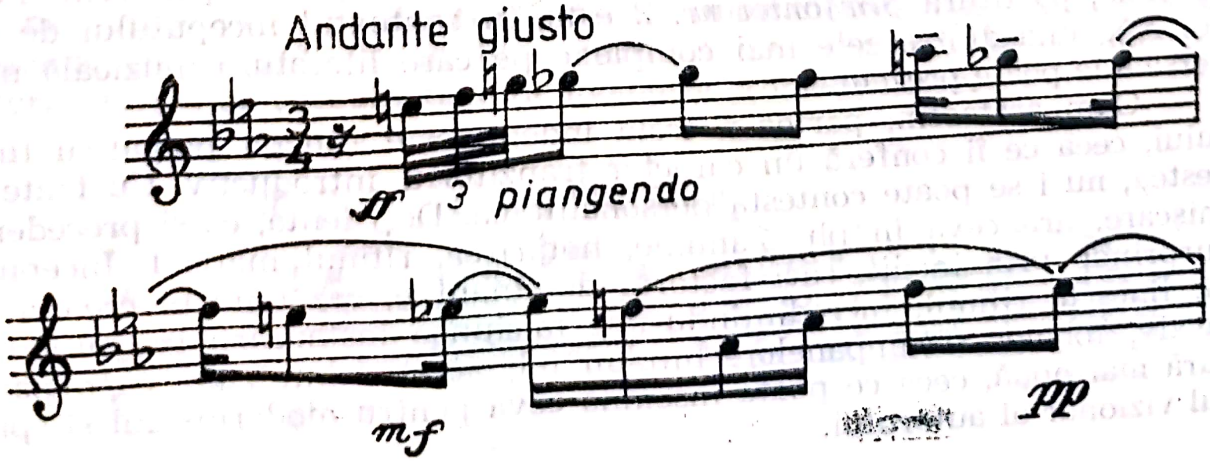
Coda e dominată de tema principală, motivul „a" continuă impresia de travaliu, încununînd în sonorități majore această parte, supraîncărcată de rețeaua bogată a traseelor tematice, dozate economicos, formulate întotdeauna explicit, servind o magmă sonoră efectivă ce încălzește și dinamizează conștiințele. Prin ultimele măsuri, atmosfera se calmează, încheindu-se printr-un estompat acord major.

Spre a nu se suprasolicita emblemele tematice, compozitorul recurge la strategia interferării în partea a doua, în Mi bemol major, a noi structuri tematice, cărora le acordă largi spații. Scrisă în formă de sonată, muzica acestei mișcări aduce o relaxare în sfera lirico-meditativă presărată cu accente dramatice, ecourile, încleștările anterioare, n-au fost uitate și consecințele se resimt. Începutul e încredințat temei „c" în La major, la corn, care modulează în Mi bemol major; violoncelii amintesc contururile motivului „a" și iată ideea primă a acestei părți, expusă de

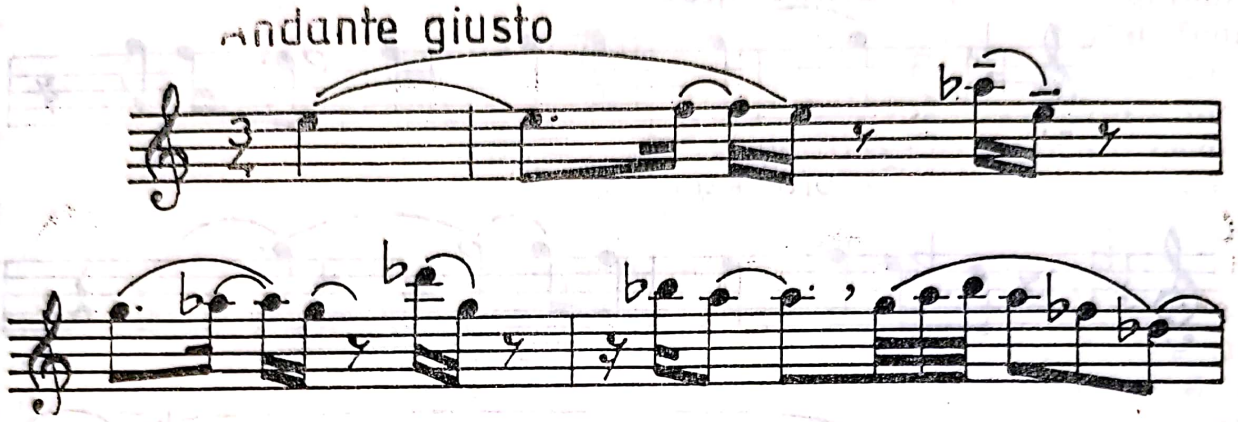
clarinet, o duioasă melodie amintind parcă, la început, de cantilenele lui Rahmaninov, care capătă meandre șerpuitoare.



Factura orchestrală e încărcată cu linii contrapunctate, foarte meticulos puse în pagină, favorizînd cîte o evidențiere de scurtă durată, ca bunăoară motivul acordic de septimă care se strecoară în partida fagoților dinaintea enunțării celei de a doua idei muzicale a părții acesteia, tot o melopee, „piangendo", cu un profil melismatic mai încărcat, adusă de flauți și oboi, continuată de clarinești. În configurația ei intră motivul „b", într-o variantă care favorizează o formulă cromatică ce alterează terța, obținîndu-se astfel fluctuația major-minor, procedeu întîlnit și anterior în creația lui G. Enescu.



Mai există o idee, a treia, de fapt a doua secundară, cu un desen întretăiat, a cărei expresie e cerută în partitură prin „appassionato piangendo" și o enunță oboii cu clarineții.



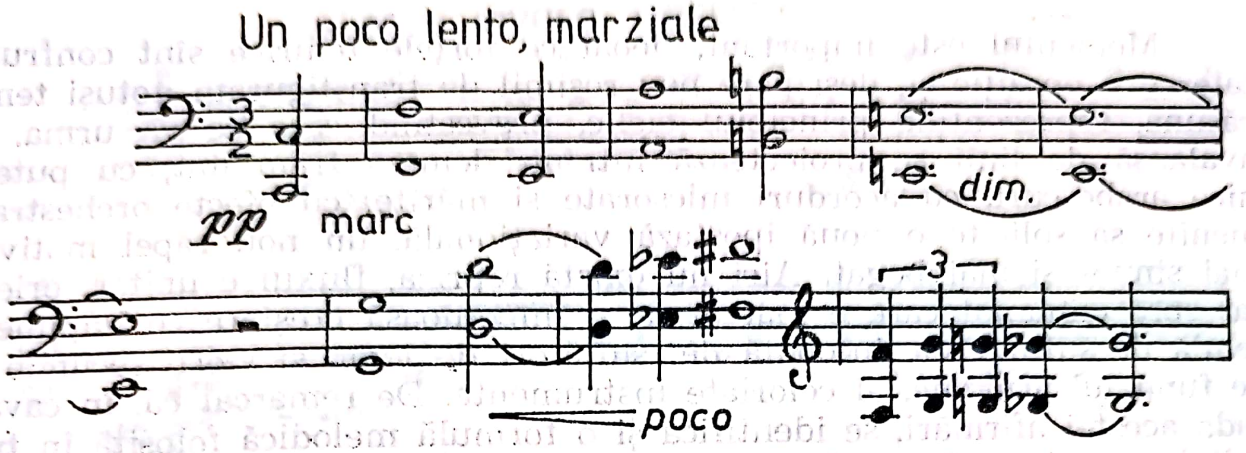
Pe această temă se insistă, căci se reia, într-o sonoritate mai luminoasă, păstrîndu-i-se gingășia și rafinamentul. Specificul românesc e discret, iar sinuozitățile, în demersul muzical, pledează pentru o subtilă transparență orchestrală și, implicit, virtuozitate, tratarea solistică spunîndu-și cuvîntul. În multe privințe, subtilitățile scriiturii, extrem de complexe, premerg ceea ce va fi caracteristic viitoarelor opusuri, inclusiv *Cvartetul de coarde nr. 1*. Fluxul este astfel conceput, încît realizează etapele formei de sonată într-o modalitate în care totul se derulează pe un făgaș nou, dinamizat, ceea ce antrenează procesul elaborativ. Se recunosc temele, dar nu se repetă, căci contextul și chiar înfățișarea lor are suficiente atribute noi, variate. Astfel, muzica *Andantelui*, muzica lui G. Enescu este mereu proaspătă, vie, antrenantă, oferind înalte clipe de reflexie și desfătare.

Evident, se strecoară îndepărtate rezonanțe ale motivului „a", în desene cu contururi vagi, îndepărtate, dar suficient de grăitoare, pentru proveniența și ceea ce reprezintă. Surprinzătoare este și osmoza obținută printr-o aparentă pulverizare a vocilor, ceea ce face ca impresia de diseminare să se destrame în fața audiției, unde coerența planurilor e reală, fragmentele vocilor care intră în ecuație adunîndu-se într-un tot unitar cu vaste spații, propunînd un spectru policrom. Fără îndoială, partitura *Simfoniei nr. 2* este, în contextul începutului de secol XX, una dintre cele mai complexe pe care literatura muzicală universală le poate prezenta.

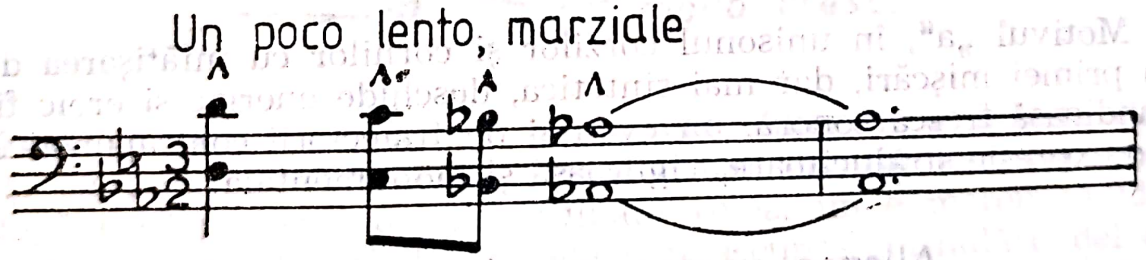
Cum arătasem, partea a treia îndeplinește funcția pregătirii finalului, ceea ce îi conferă un caracter tranzitoriu, introductiv. Cu toate acestea, nu i se poate contesta personalitatea. Deși lentă, ca și precedenta mișcare, are ceva în plus, anume, hotărîrea, ritmul marcial. Începutul surprinde prin inedit, căci factorul dominant e, caz unic în creația lui G. Enescu, ritmul, încredințîndu-i-se misiunea instaurării cadrului respectiv, tobelor și timpanelor. Într-un fel, acest debut sună ca o partitură mai nouă, ceea ce poate însemna ceva pentru modernismul și spiritul vizionar al autorului.

Scanned with OKEN Scanner

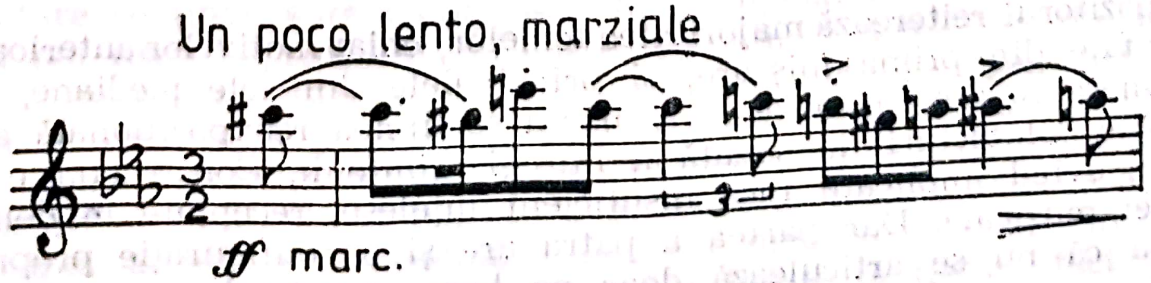
Pe fundalul ritmic, cu aspect ostinat, imperturbabil, năvalnic, o forță de nestăvilit avansează. Se aude în registrul grav, la violonceli și viole, o temă colțuroasă, parcă ar fi o ciacconă, în valori largi, ce continuă la clarineți, corn englez și oboi, având o configurație în care se interpun intervale mărite, iar apoi și alunecări cromatice.

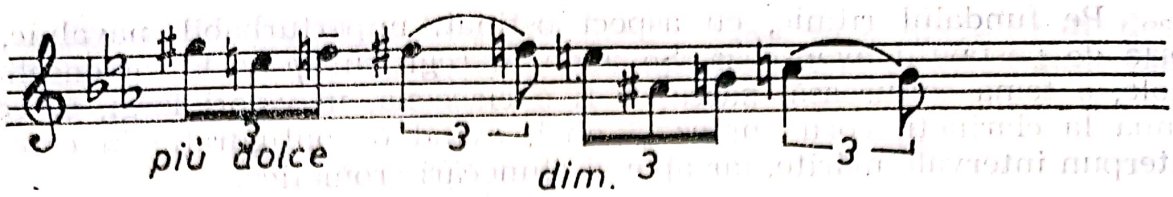


Chipul ei e foarte modern și totodată îndrăzneț, având o semnificație înfricoșătoare; o forță de temut se înalță amenințător. Contrastul între valorile de durată ale acestei teme și ritmul tobelor e relevant. Cromatismul întors ce apare, fusese prefigurat de motivul „b", de tema a doua a *Andantelui* . . . Formula motivică alunecoasă, cromatică se va desprinde și, cu mersul inversat, va răsuna mereu, intensificînd coloritul întunecat al expresiei.

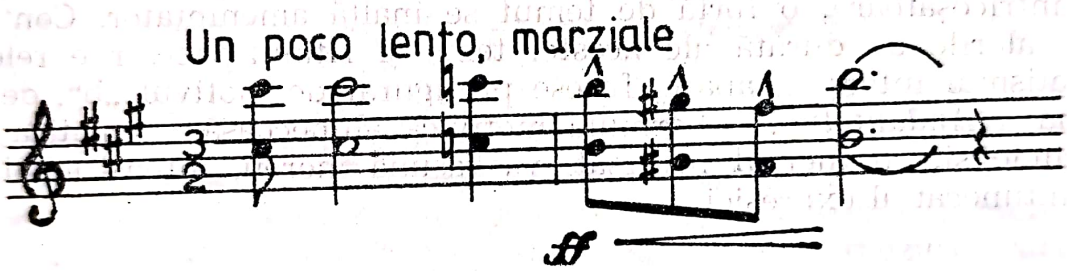


Acumulările sonore cresc, intră noi instrumente ce amplifică tensiunea. Apar profiluri distorsionate ale unor motive din prima mișcare, anume, „d" și „c", ca, în faza supremă de paroxism, să scînteieze la viori motivul „a", traumatizat de avalanșa cromatismelor:

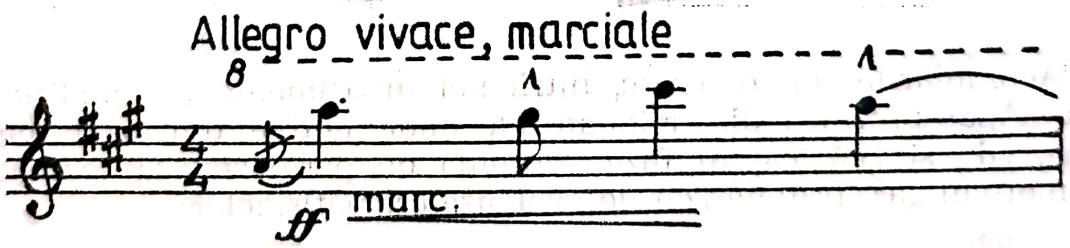




Momentul este important, deoarece forțele telurice sînt confruntate cu o opoziție și, deși pare neverosimil de transfigurată, totuși tema răsună, reprezentînd principiul ciclic, prevestind ceea ce va urma. O avalanșă de linii se proiectează într-un demers frămîntat, cu puternice arabescuri, cu acorduri micșorate și mărite, cu efecte orchestrale menite să solicite o nouă ipostază variațională, un nou rapel motivic, mai sinuos și mai bogat. Aici nu există repriză, fluxul e unitar, orientat spre climaxul care e marcat de o impetuoasă creștere ce impune o celulă de suflu eroic intonată de suflători de lemn și viori secunde și de fundalul armonic, al celorlate instrumente. De remarcat că, în cavalcada acestei afirmări, se identifică și o formulă melodică folosită în travaliul primei părți, celule secvenționale de iz romantic. Iată acest motiv:

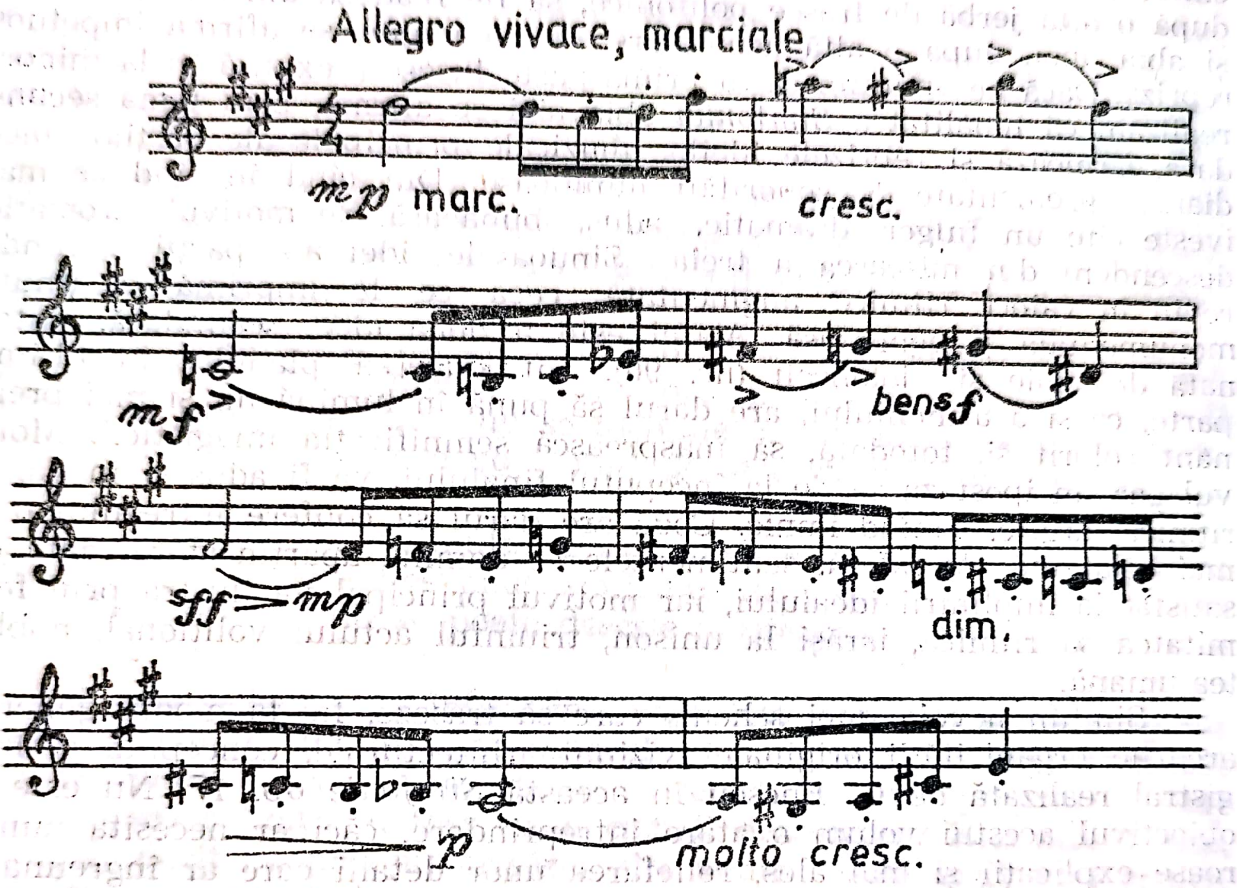


Motivul „a", în unisonul corzilor și cornilor cu înfățișarea din repriza primei mișcări, dar mai sintetică, deschide energic și eroic finalul, o grandioasă frescă sonoră, un evantai de traiectorii contrapunctice, etalînd o expresie strălucitoare, viguroasă și monumentală:



Compozitorul reiterează majoritatea temelor, chiar motivelor anterioare, cu prioritate din prima mișcare, și principalele din cele mediane, într-o dispunere ce are rațiunea de a marca secțiunea reexpozițională a unei deschise arhitecturi de sonată a întregii simfonii. Construcția e magnifică, avînd implicații încă insuficient înțelese, receptate în domeniul formei muzicale. Dar partea a patra are și o configurație proprie, în sensul că nu se articulează doar pe baza structurilor recapitulative;

există o temă proprie, cu caracter de marș, în jurul căreia se coagulează întregul material tematic. Această temă, de întinsă respirație este în fond refrenul Rondo-ului, revenind insistent în momentele cheie. Debutează la viole și fagoți, e preluată apoi de viori și clarineți:

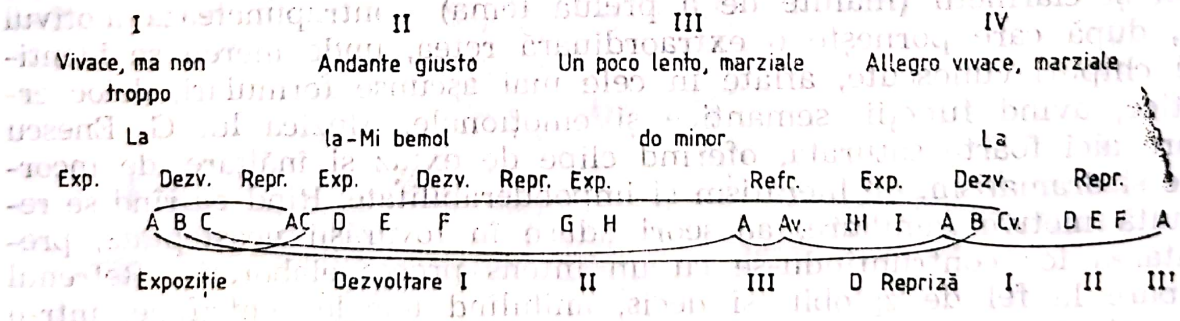


Chiar în expunerea acestei irezistibile teme, cu velocitate flauții, oboii și clarineții (înainte de a prelua tema) contrapunctează motivul „a", după care pornește o extraordinară rețea, unde mereu se identifică chipuri cunoscute, aflate în cele mai ascunse formulări, deloc ermetice, avînd funcții semantice și emoționale. Muzica lui G. Enescu apare aici foarte saturată, oferind clipe de extaz și înălțare, de încordare și dramatism, de hieratism și imponderabilitate. Rînd pe rînd se reascultă motive familiare, adeseori aduse în tovărășii neașteptate, prezentarea lor confruntîndu-se cu un intens proces elaborativ. Refrenul reapare la fel de zglobiu și decis, anihilînd temele centrifuge, într-o frămîntare ce tinde spre culminații, dar compozitorul le amînă mereu, găsind noi resurse pentru menținerea prospețimii sonore, în ciuda faptului că materialul este cel cunoscut. Astfel, izvoarele regenerării substanței le reprezintă procedeele, mai bine-zis, felul în care le articulează, indicînd o extraordinară forță creatoare, dublată de o tot așa de extraordinară siguranță și bogăție a arsenalului tehnic, adus la zi prin observarea atentă a fenomenului muzical modern. Numai anvergura gîndirii cromatice, cu diversitatea care se ivește la fiecare tact, poate

servi drept indiciu al demersului său, stilul lui Richard Strauss nefiindu-i străin.

Maxima strălucire coincide cu marcarea reprizei părții prime, adică a temei secundare, melodia cu iz românesc. Ea apare anterior chiar, avînd o înfățișare cromatizată, după motivul caracteristic ca, după o altă jerbă de trasee polifonice, să fie readusă din nou în minor și abia apoi, după o altă acumulare, în La major, se afirmă impetuos repriza. Dacă ne amintim că în prima parte fusese reexpusă în la minor, realizăm că tonalitatea *Simfoniei* abia aici se afirmă, prin tema secundară. Urmează și reprizele ideilor muzicale principale ale părților mediane, agrementate de sonorități luminoase. Din cînd în cînd se mai ivește cîte un fulger dramatic, adus, bunăoară, de motivul cromatic descendent din mișcarea a treia. Sinuoasele idei ale părții secunde revin în valori ritmice augmentate, ceea ce le imprimă o ținută monumentală și generoasă. Astfel este a doua idee secundară, intonată de viole și violonceli (nr. 96). Introducerea pianului în ultima parte, ca și a armoniului, are darul să pună în lumină un și mai pregnant colorit și, totodată, să înăsprească semnificația imagisticii. Motivul „a", în ipostaza sa de la începutul finalului, va fi adus și în valori ritmice lărgite, sunînd imnic. Coda are darul să confere întregului o și mai eclatantă atmosferă, sentimentele ce domină aparțin sferei dată de satisfacția împlinirii idealului, iar motivul principal va ilustra prin fermitatea sa ritmică, iarăși la unison, triumful actului volițional, noblețea umană.

Simțim nevoia unei scheme care să traseze, fie la modul general, arcurile organicității originalei viziuni arhitecturale, concepută și magistral realizată de G. Enescu în această *Simfonie op. 17*. Nu este în obiectivul acestui volum o atare întreprindere, căci ar necesita numeroase explicații și mai ales, reliefarea unor detalii care ar îngreuna și mai mult lectura[72]. Așadar, iată schema demersului constructiv al Simfoniei în La major, nr. 2:



Deci, principiul sonatei acționează la scara întregii simfonii. Numai că, G. Enescu recurge la o inovație care fusese transpusă anterior dar nu în acest fel, căci aici se adoptă conceptul de sonată în sonată.

---

[72] Valentin Timaru, în rezumatul tezei de doctorat *Simfonismul enescian* pe care l-am consultat în ultimul moment oferă schematic două posibile grafice ale formei. Bănuim că a făcut-o mai detaliat și, deci, mai concludent în teza propriu-zisă.

Adică, patru părți alcătuiesc o amplă sonată, însă fiecare componentă e organizată tot după nomenclatorul sonatei.

Se operează cu un concept multitematic, în care rolul primordial îl deține tema inițială, grupul tematic principal, din rîndul căruia suveran e motivul generator. Acesta încă nu e investit cu omnipotențialitate, de vreme ce, nu din structura sa se nasc restul inițialelor motivice.

În cazul *Simfoniei nr. 2,* generatoare e întreaga constelație a grupului principal. Deci, se operează cu mai multe teme, ele fiind înrudite. Totuși, mai marcat apare vectorul primar, întîlnit în toate părțile. Importantă este și tema „c", care acționează în partea a doua și a patra. Cît privește tema „b", cu toate că nu revine decît în repriza primei părți și în final, aportul ei la realizarea formei globale de sonată e esențial, numai aceasta putînd-o demonstra prin adjudecarea înrolării în tonalitatea simfoniei.

G. Enescu nu-și înalță impunătorul edificiu numai cu ajutorul schemei de sonată. E guvernat și de forța principiului variațional, fapt evident, de vreme ce nimic nu se menține cu chipul și cadrul originar, fiecare nouă apariție generînd o mutație, determinînd un coeficient de noutate.

Desigur, pot fi încă multe aspecte demne de remarcat în procesul analizării acestui grandios opus simfonic. Ne resemnăm deoarece știm că frumosul absolut nu se poate descrie și prezenta, oricît de mult s-ar intenționa.

Nu putem să nu ne întrebăm cum a fost primită această *Simfonie* care a răsunat în timpul vieții autorului, doar o singură dată, la București, devenind o creație am spune, vitregită de către propriul ei făurar. Nu avea calități? A fost ecoul criticii dezastruos? Nici atît. Totuși, mai mult decît cu prilejul oricărei alte audiții, s-au auzit voci critice. De la bun început trebuie avut în vedere că au fost prevalente. Chiar dacă ar fi existat numai reacții total negative, G. Enescu tot n-ar fi trebuit să fie atît de sever, de necruțător cu această partitură, înzestrată cu atîtea valențe artistice, nu în pofida, ci tocmai datorită desișului, sinuozităților pe care le posedă, excesului de tehnicitate, deși astăzi așa ceva nu mai e valabil în cazul respectivei simfonii căci, factura orchestrală a evoluat mult și tocmai pe drumul preconizat și de compozitorul român în acest opus.

Dar ce obiectau cronicile defavorabile? Mai întîi, părerile critice nu sînt literă de lege. În al doilea rînd, era greu de crezut că o partitură de clasa acestei *Simfonii,* în anul 1915, la București, să nu declanșeze reacții ostile, adică să fie înțeleasă după o singură audiere. Așadar, conștienți de aceste adevăruri, le consemnăm.

Emanuil Cerbu, în *Critica,* este unul dintre cei mai categorici, arătînd că... „e o simfonie violentă, roșie, revoluționară. O flamură care se desprinde în avalanșa unui tumult de sunete, țipătul unei arte noi, teroarea". După ce a „gîfîit trei sferturi de oră" și încearcă o descriere scurtă, conchide că nu dorește să-și spună părerea: „Lăsați-mă să evit

cuvintele strivitoare: continuitate, formă, stil și melodie. Ah! Ne-a plăcut d. Enescu și fără această simfonie . . .“[73]

In *Steagul* cronicarul, care nu iscălește, este decepționat deoarece . . . „paginile acestea, în care se frămîntă o pasiune neînfrîntă, o patimă aproape bolnăvicioasă, sunt îmbrăcate într-o haină ultramodernă, impresionistă, futuristă, atît de complicată, atît de înstrăinătoare, încît nu parvin să spuie nimic. Deși — lucrul se simte — ar avea multe de spus. Ele interesează, cel mult, dar nu încălzesc, ele impun, dacă vreți, dar nu transportă“.

Se observă apoi „lungimi“ dar și „scînteieri“. Sînt remarcate „. . .ceea de a doua (parte n.n.) *Andantele giusto,* căci . . . a găsit accentele lirice cele mai convingătoare, în timp ce finalul s-a relevat printr-un colorit orchestral foarte sugestiv“.[74]

Ecouri pozitive se găsesc în cronica, dar iarăși nesemnată, din *La Roumanie* (XVII, 4717, 18 martie 1915, p. 2) „. . . vastă și admirabilă polifonie ce disprețuiește vechile formule, și aruncînd boneta roșie pe regulile clasice de orchestrație . . .“ Muzica aceasta e calificată „ultramodernă“, dar e bogată în expresie, ceea ce face ca și concluzia să fie încrezătoare în destinul ei, odată cu „. . . convingerea noastră că *Simfonia a II-a,* în La major de George Enescu va rămîne în istoria literaturii muzicale“.

Nicolae Pora, care semna sub pseudonimul Barbu Lăutaru, sesizează cîteva aspecte demne de interes, căci „*Simfonia a II-a în La major* ni-l prezintă pe compozitorul nostru în faza de tranziție a activității lui cînd, sub înrîurirea directă a marilor precursori ai polifoniei moderne, caută să se dezbare de această obsesiune, recurgînd la un sumum de expresie oarecum dinamic orchestral și deci, încărcînd fraza în eforturi de instrumentație, fenomenale, realizează maximum de poliritmie, în mase instrumentale demne de un titan al muzicei moderne“.

Se mai remarcă „structura orchestrală“, construcția puternică precum și faptul că nu va fi pe „placul“ și „înțelesul“ celor mulți[75].

„Extraordinara forță ritmică și sonoră“. . . este remarcată și de către criticul ascuns sub inițiala „P“ în pagina cotidianului *L'Indépendance Roumaine* (XXXVIII, 12051, 17 martie 1915, p. 2) care vorbește de „atletism orchestral“, de „. . .cîntec eroic, bărbătesc, exultînd de sănătate, evidențiind inteligență limpede, aspră și voință triumfătoare“ „. . . Mai presus de orișice, se remarcă melodismul și fantezia contrapunctică . . . de un modernism extrem, dar de un modernism liber și care își etalează adoptarea conform rasei și formei sale proprii, a tuturor achizițiilor tehnice a ultimilor ani“.

---

[73] Cerbu, Em. *Cronica muzicală . . . Concertul simfonic.* În: *Cortina,* I, 9, 20 martie 1915, p. 6.

[74] *** *Cronica muzicală. Concert simfonic sub conducerea lui George Enescu.* În: *Steagul,* II, 72, 17 martie 1915, p. 2.

[75] B(arbu), L(ăutaru). *Dela Ateneu. Simfonic extraordinar cu Enescu.* În: *Minerva,* VII, 2242, 16 martie, 1915, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai profundă, deci, mai autoritară, opinie aparține lui Mihail Mărgăritescu, care consideră „ultimul prunc" al maestrului ... „croit pentru o viață lungă".

„După cît mi-am putut da seama, în urma unei singure și unice audiții, această pagină capitală însemnează în evoluția compozitorului nu numai un pas, dar și un salt puternic spre acel „mai bine" la care năzuiesc pînă la moarte, artiști de esența excepțională a lui Enescu. *Allegro vivace* debutează într-o atmosferă de viață intensă, cutreierată de un motiv al cărui parfum fermecător reamintește parfumul florilor cîmpiilor noastre, prilej de virtuozitate orchestrală și armonică, linia melodică fuge în dezvoltări necontenite. Apoi, *Andante giusto* cu nobila frază expusă de corni, *Un poco lento, allegro marțiale,* cu accente inițiale de marcia funebre, și contrast straniu, cu un motiv de cumplită veselie; freamătul orchestrei devine din ce în ce mai puternic, cu reminiscențe din cele două prime părți, polifonia ia din ce în ce proporțiuni mai somptuoase, pentru a se sfîrși într-o apoteoză de o minunată sonoritate ...

George Enescu se simte atras spre acea orchestră modernă, aș putea zice spre acea orchestră de mîine, ale cărei bogate combinațiuni sonore știe să le întrebuințeze cu o rară virtuozitate. Paleta sa se complace în zugrăvirea tablourilor mari cu tonalități calde. Armoniile sale au aci un caracter mai puternic, mai personal și temele pe cari își stabilește edificiul sonor, găsesc în acea orchestră cea mai bogată podoabă"[76].

„Operă puternică și vie, în pofida unei facturi întrucîtva prea complexe..." avea s-o caracterizeze și Alfred Alessandrescu în 1919[77], aserțiunea menținîndu-și valabilitatea întru totul.

SIMFONIA NR. 3, OP. 21

Situația internațională era gravă, războiul devenise o realitate care afectase cariera de interpret a lui George Enescu. Turneele peste hotare au fost întrerupte, muzicianul trăiește intens dramatismul acelor zile întunecate. Nu încetează nici o clipă să acționeze prin intermediul artei sale, continuă să concerteze în orașele României, inclusiv în spitale, cînd se află în refugiu la Iași; organizează orchestra simfonică, dirijează, într-un cuvînt, caută să aline suferința prin mijlocirea artei sale. Poate mai mult ca altădată, are răgaz să mediteze asupra vieții, destinului omenirii. Compune în ritm susținut, acești ani sînt prolifici, marcînd o etapă de bogate acumulări și transformări stilistice.

Aproape că nu se stinseseră ecourile primelor audiții ale *Simfoniei nr. 2, Suitei nr. 2 pentru orchestră* că G. Enescu începe să compună un nou opus în genul simfoniei. Astfel, la 18 mai 1916 lucra la Sinaia, la

[76] Mărgăritescu, Mihail. *Sala Ateneului. Concert simfonic dirijat de George Enescu.* În: *Flacăra*, IV, 23, 21 martie 1915, p. 216.

[77] Alessandrescu, Alfred. *La semaine musicale.* În: *L'Orient*, II, 42, 1 iunie 1919, p. 1.

prima parte a *Simfoniei nr. 3*, pe care o termină la Iași, 28 mai 1917. La 28 octombrie 1917 încheie orchestrația părții a doua, iar la 20 august 1918, la Dorohoi, termină și ultima parte, a treia. Va răsuna în tălmăcirea orchestrei Filarmonice din București, la 25 mai 1919, ca de obicei, sub bagheta autorului. Deși succesul e grandios, G. Enescu nu este întru totul satisfăcut de ceea ce auzise. De altfel, nici nu se interpretase conform prescripțiilor partiturii, numărul insuficient de violoniști obligîndu-l să renunțe la anumite divisi. În consecință, din iunie 1920 pînă la 30 ianuarie 1921, la Châtelet, Elveția, revizuiește, mai bine-zis recompune partitura *Simfoniei nr. 3*, în vederea prezentării la Paris. Într-adevăr, Gabriel Pierné în fruntea orchestrei Colonne o dirijează la Théâtre du Châtelet, la 26 februarie 1921, înscriind un mare succes, atestat de numeroasele cronici care evidențiază forța, noblețea și gravitatea muzicii compozitorului român.

Presa bucureșteană a consemnat admirabil prima audiție a *Simfoniei op. 21*, care „nu a mai fost un succes, ci un triumf . . .“[78] „Impresia pe care a produs-o această simfonie asupra auditoriului — scria A. Alessandrescu în cea de-a doua sa cronică consacrată acestui opus — a fost imensă și cred că toți acei pentru care muzica modernă rămâne un sanctuar inaccesibil, ar trebui să fie captivați de forța inspirației și măreția accentelor ce această muzică decelează“[79].

Foarte interesantă este informația ce privește procesul creației acestei simfonii, pe care-l relatează A. Alessandrescu, aflat în strînse relații de amiciție cu G. Enescu, ceea ce autorizează versiunea pe care o pune în circulație. „Această nouă simfonie nu este în realitate decît o nouă versiune a unei simfonii scrise de Enescu inaintea *Simfoniei în Mi bemol*, care poartă numărul 1. Dar ce spirit și tehnică în evoluția autorului! Se recunoaște cu dificultate esența primară a primei versiuni, atunci impregnată de wagnerism . . . Deci, și în cazul *Simfoniei nr. 3*, G. Enescu reia o schiță la care lucrase cu ani în urmă“. . .

Dar să revenim la ecourile primei audiții. Două idei generale se desprind în prim plan: *Simfonia* reflectă zbuciumul omenirii în zilele de luptă și suferință, ale războiului și caracterul modern al limbajului. Deci, dramatismul și bogăția expresiei pe de o parte, și un stil pe măsura epocii . . . „dinamitei, locomotivei 420, submarinelor și aeroplanelor . . .“

G. Enescu nu recurge în principiu la program în simfonii, în tot cazul, nu-l declară, dar A. Alessandrescu atribuie *Opusului 21*, conceput în trei ample mișcări, o imagistică dantescă ce ar reprezenta: *Pămîntul (Lumea), Infernul* și *Paradisul*,[80] și în acest sens îl invocă pe autor, care niciodată nu a confirmat sau infirmat această versiune. S-au făcut interpretări spectaculoase pornindu-se și de la premisa anilor de război *Simfonia* fiind o răsfrîngere a acestora. I. N. Otescu vorbește despre ea

---

[78] Or(chiș), R. *Cronica muzicală. Prima audiție a Simfoniei a III-a de George Enescu.* În: *Steagul*, V, 368, 29 mai 1919.

[79] Alessandrescu. A. *La semaine musicale* . . . În: *L'Orient*, II, 142, 8 iunie 1919, p. 1.

[80] Comp. *Simfonicul de azi.* În: *Rampa Nouă. Ilustrată*, III, 489, 26 mai 1919, p. 1. Într-o avancronică, prima parte e intitulată *Lumea*.

ca „divina simfonie", atribuindu-i semnificații programatice, bunăoară, partea a doua ar fi *Ispita*, a treia — *Mîntuirea*. Mai mult, a devenit și pretext de spectacole coregrafice cu tentă antirăzboinică.

În mod cert, muzica acestei *Simfonii* poartă însemnele unor puternice trăiri, redate prin intermediul unor contraste abrupte reprezentate de părți prin pagini dense și încordate; este rodul unei concepții filozofice, exprimînd, prin intermediul limbajului muzical, crezul în destinul umanității care transcede configurațiile și cataclismele, găsind resurse necesare, mai ales pe plan modal, să domine încercări ostile.

Cînd G. Enescu abordează *Simfonia nr. 3*, personalitatea sa componistică era pe deplin maturizată și, veșnic căutîndu-și reperele, ajunge la o sinteză care marchează un punct foarte înalt în ascensiunea sa. *Simfonia în Do major* încheie o lungă etapă creatoare, aceea a afirmațiilor, deschizînd orizonturi noi, căci G. Enescu se va îndrepta și mai decis spre ceea ce a denumit etapa stilistică în caracter popular românesc. Predominant rămîne însă sentimentul că aici se încheie faza acumulărilor , faza oscilațiilor, se elimină de acum înainte indiciile unor influențe, G. Enescu devenind absolut sigur pe instrumentarul său de compoziție.

Și în această *Simfonie* sînt repere naționale, întreaga ei expresie trebuie privită ca o modalitate de a fi a spiritualității naționale, deși nu se vor găsi embleme folclorice nici cît în precedenta simfonie. Ceea ce se detectează în mod peremptoriu privește structurarea modală, care afectează toate părțile prin cromatizarea unor trepte de o asemenea manieră, încît să-i confere etosul care este propriu sensibilității, temperamentului, felului de a fi al poporului român. Generalizarea pînă la limita atenuării particularităților stilistice ale melosului românesc, devine o manieră ce nu respinge ci, dimpotrivă, implică nota coloristică specifică plaiurilor, covoarelor și portului românesc, specifică mai ales caracterului robust, meditativ și dîrz al românilor. Prin aceste considerații nu intenționăm decît să subliniem intuiția genială a compozitorului G. Enescu în a cărui muzică se esențializează, prin personalitatea sa, spiritualitatea românească.

Se părea că, după *Simfonia nr. 2*, va fi greu să se înainteze mai departe, să se găsească o nouă formulă care să mai vitalizeze o monumentală operă muzicală. Cu toate acestea, G. Enescu, creator cu nebănuită fantezie, are uimitoare resurse și proiectează o columnă sonoră în care abandonează tentațiile neoclasicizante și neoromantizante, în favoarea contururilor dramatice moderne, a imaginilor aspre, mistuite de flăcările bătăliei pentru afirmarea unor măreți idealuri.

Dramaturgia *Simfoniei nr. 3* izvorăște dintr-o concepție conflictuală, filozofică, axată pe trei atribute fundamentale, fiecare corespunzînd unei ample mișcări, dominată de o anume stare: reflecție, acțiune și contemplare; sau, acumularea dinaintea confruntării, declanșarea bătăliei decisive, adjudecarea victimei sau deznodămîntul și satisfacția victoriei, concretizată într-o atmosferă radiantă. În sensul celor de mai sus, se pot broda o serie de variațiuni, bunăoară, frămîntarea, neliniștea mistuitoare a etapei gîndirii strategiei ce va fi adoptată în desfă-

Scanned with OKEN Scanner

șurarea ostilității decisive, dezlănțuirea forțelor și liniștea ce se lasă după consumarea marilor evenimente, ce echivalează cu intonarea unui imn al luminii, al împăcării și reculegerii. Și, mai simplu: meditare, dezlănțuire și, iarăși meditare, cu precizarea că între cele două extreme există deosebiri radicale, căci prima parte este învolburată de tonuri întunecoase, ascunzînd o forță tenace și sigură, în timp ce, partea a treia oferă un spectru senin, policromia ei se obține prin jocul irizărilor ce instaurează o aură optimistă, interiorizată, lipsită de emfază, chiar gravă.

Reiterînd ciclul simfoniei la trei mișcări, cum fuseseră și în *Simfonia nr. 1*, G. Enescu pare a opta pentru formula ideală, care permite alăturarea unor mișcări ce favorizează o axă de simetrie, avînd în extreme stări moderate (lente) iar în centru o stare agitată, dinamică. Această structură tripartită va fi reluată și în *Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 24, pentru pian*, repetarea, evident, vehiculînd o cu totul altă muzică, nefiind decît confirmarea unei tipologii la care ajunge compozitorul. Adevărat, modelul nu este inedit, literatura simfoniei mai oferind cîteva. Ceea ce propune însă G. Enescu, este relevant prin forța personalizării fiecărei mișcări, oferind impunătoare angrenaje sonore cu o efigie distinctă, inconfundabilă.

În pofida acestei tridimensionări a *Simfoniei*, înțelegînd prin aceasta clare determinări imagistice, deci tematice, se proiectează un vector motivic puternic înzestrat cu atribute ciclice, e drept, nu atît de spectaculoase ca în *Simfonia nr. 2*, deși nu mai puțin important ca forță cinetică, dar mai sobru, mai coerent, mai riguros, etalînd o viziune interiorizată și omogenă.

În *Simfonia în Do major*, mai evidențiat decît în precedentele, stilul lui G. Enescu apare mai personal, influențele fiind mai estompate, mai ascunse, ceea ce favorizează etalarea individualității sale creatoare. Deși nu este frapant, ceea ce se remarcă în mod manifest este spiritul modern, sesizabil în toate compartimentele. Modernismul lui G. Enescu nu este declarativ, exteriorizat, nu caută să șocheze, să frapeze, decurgînd dintr-o atentă interpretare a datelor inovatoare, proiectate într-un discurs ce, deși e foarte tehnic, respinge tehnicitatea, compozitorul canalizîndu-și indicatorii noului spre atributele fundamentale, spre conținut, expresie, profunzime. Paradoxal, modernismul lui G. Enescu este revolut, căci se axează pe tradiția luxuriantă a epocilor și stilurilor pe care nu le neagă, dimpotrivă, le cultivă într-o manieră implicită. Pe bună dreptate, Wilhelm Berger referindu-se la această problemă scrie: „... întregul arsenal al tehnicii de compoziție este pus la dispoziție, pentru a lumina unele prețiozități la modă, a apostrofa acel tehnicism și acel raționalism rece care încerca compozitorii timpului"[81].

Compozitorii cu care G. Enescu se învecinează în această simfonie sînt: Strauss, Ravel, Mahler, Debussy, dar nu numai, căci adoptă

[81] Berger, Wilhelm. *Muzica simfonică*, vol. III. *Romantism, modernism, 1890—1930*. București, Edit. Muzicală, 1974, p. 283.

un sistem de organizare tonală, cu trepte modale cromatice care-i extinde cadrul, oferind o remarcabilă deschidere stilistică, ceea ce-i permite compozitorului român să intre într-o constelație mai avansată, mai inventivă, mai cutezătoare.

Grandoarea *Simfoniei op. 21* provine din chiar aparatul orchestral solicitat: 4 flauți, 3 oboi, corn englez, 2 clarineți în si bemol, 1 clarinet mic în mi bemol, 1 clarinet bas în si bemol, 4 fagoți, 6 corni, 3 trompete în do, 3 tromboni tenor, o tubă, timpani, 2 cinele, 2 harpe și corzi — 20 viori divizate în 4, 18 viole, 12 violonceli și 12 contrabași. Fiecare mișcare aduce ceva în plus. În a doua se adaugă un flaut mic, 1 contrafagot, 1 trompetă mică în re, 2 pistoane, 1 trombon piston, 1 trombon bas, 2 tube tenor (si bemol, și fa), baterie, celestă și pian. Mai departe, finalul — clopote, glockenspiel, orgă și cor. Apelarea la un asemenea aparat orchestral ca și la cor (vocalize), este fără precedent în creația lui G. Enescu, ceva îndepărtat fusese preconizat în *Poema Română*, dar aici cadrele sînt considerabile, compozitorului fiindu-i necesară o paletă timbrală, coloristică, mai bogată pentru a-și exprima intențiile.

Că lui G. Enescu îi repugnă repetările o demostrează și această *Simfonie* cu o arhitectură nouă față de creațiile anterioare, formele fiind: sonată, scherzo-sonată (lied cu trio), variațiuni-sonată. Deci, nu se reeditează extinderea principiului sonatei la construcția întregii simfonii, dimpotrivă, compozitorul pare a se orienta spre structuri care pornesc prin legitimizarea sonatei, ca apoi s-o abandoneze, în favoarea formelor din ce în ce mai libere, gravitînd însă în jurul unui ax motivic unic. Anterior, centrul de atracție fusese mai puternic, deoarece venea din mai multe părți, orientat spre o unică spirală. Acum se preconizează o deschidere ce-și accentuează distanța unghiului, pe măsură ce muzica se apropie de bara finală, într-un demers ce reliefează nemărginirea liniștii și imensitatea luminii care nu pot avea hotare . . .

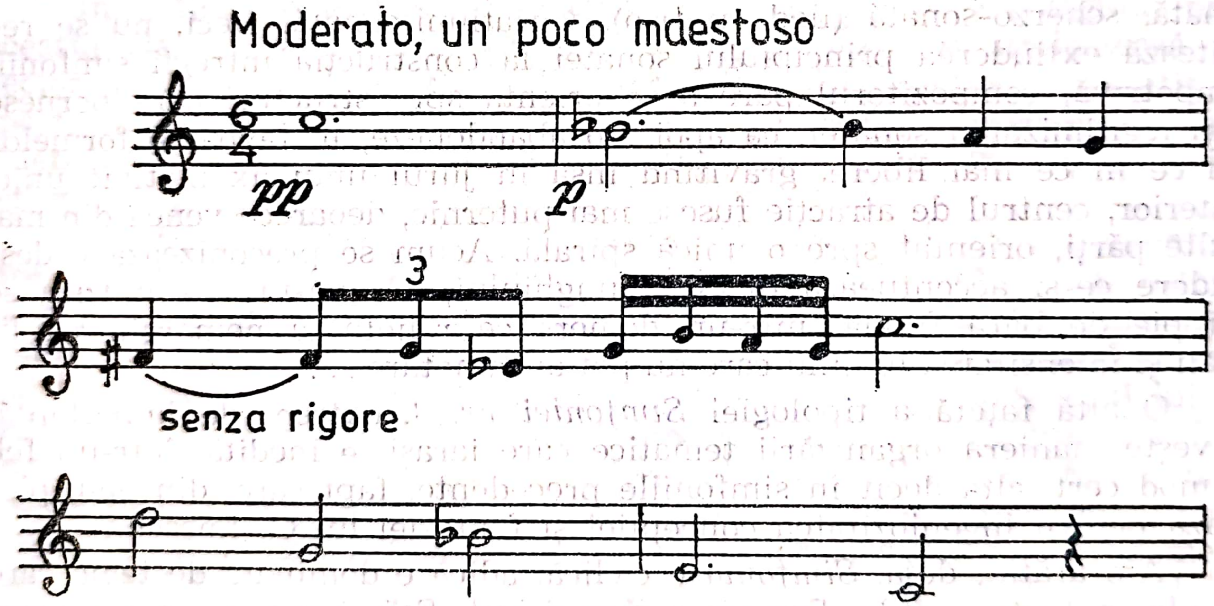
O altă fațetă a tipologiei *Simfoniei nr. 3*, extrem de importantă, privește maniera organizării tematice care iarăși, e inedită, într-un fel, în mod cert, alta decît în simfoniile precedente, fapt care, din nou, pledează pentru ingeniozitatea concepției și fanteziei lui G. Enescu.

Am arătat, deja, *Simfonia* e ciclică, adică e dominată de teme care circulă în toate părțile. Dar nu e numai atît. Există o temă generatoare ce acționează asupra ideilor tuturor părților. Pînă aici nimic nou. Particularitatea organizării tematice privește punerea în prim plan a cîte unei teme în fiecare parte care, deși derivată, dă senzația unui concept monotematic. Dacă în partea a treia, lied-variațiuni acest principiu e firesc, în prima și a doua, unde se apelează la arhitectura de sonată și sonată combinată cu forma tripartită, nu mai este chiar așa lesne de înțeles. În aceste cazuri, G. Enescu recurge la o stratagemă care îi permite să acționeze într-așa fel, încît tema principală să fie predominantă. Ideea secundară nefiind la fel de reliefată, face ca primatul temei principale să nu fie deloc pus sub semnul întrebării. La fel se întîmplă și în partea a doua.

Scanned with OKEN Scanner

Deci, aplicarea conceptului tematic este astfel gîndită ca în fiecare mișcare să domine un profil care se dovedește de aceeași substanță pretutindeni. Alături de acesta însă, se proiectează embleme motivice derivate, adiacente, care intră în componența grupului tematic principal și secundar, conferindu-le bogăție și complexitate. G. Enescu însă nu merge chiar atît de departe ca în *Simfonia nr. 2,* fiind mai circumspect, mai sobru, mai parcimonios. Din această cauză, impresia care se desprinde, în privința tematismului, este aceea a unei maxime eșalonări, realizînd un organism compact, foarte generos, dar totodată orientat spre poli puternici, impunători. Existînd o densă organicitate, apare peremptoriu faptul că, principiul variațional este extins la parametrul tematismului întregii simfonii, și totodată există o racordare perpetuă la fundamentala do, cu care se încheie fiecare parte, iar în unele se și începe (prima).

Moderato, un poco maestoso, prima parte, debutează prin tema gravă a corzilor. Linia se arcuiește prin concursul unor intervenții instrumentale succesive, ceea ce face ca, în însăși expunerea acestei idei, G. Enescu să recurgă la principiul melodiei timbrale. Tema în sine este meditativă, măreață, generoasă, avînd o constituție plurimotorică: a, b, c:



De remarcat elementul „a", care prezintă o desfășurare cantabilă, coborînd din treaptă în treaptă, într-un spațiu de cvintă micșorată (do-fa diez). Motivul „b" poartă o formulă, oarecum ornamentală, în care se ascunde o secundă mărită, o cvintă micșorată, o grupare ritmică neregulată, cadențînd pe tonică. Motivul „c", un acord de septimă mică intonat introvertit, în valori ritmice de doime, aducînd o stare de aparentă acalmie.

Foarte importantă apare alterarea treptelor a III-a, a VII-a (coborîtor) și a VI-a urcată, conferind un timbru modal: *do-re-mi-mi bemol-fa diez-sol-la-si bemol.* Modalitatea terței ne îndreptățește să stabilim o legătură între scara acestei părți din *Simfonia nr. 3* și creații ca *Poema*

Scanned with OKEN Scanner

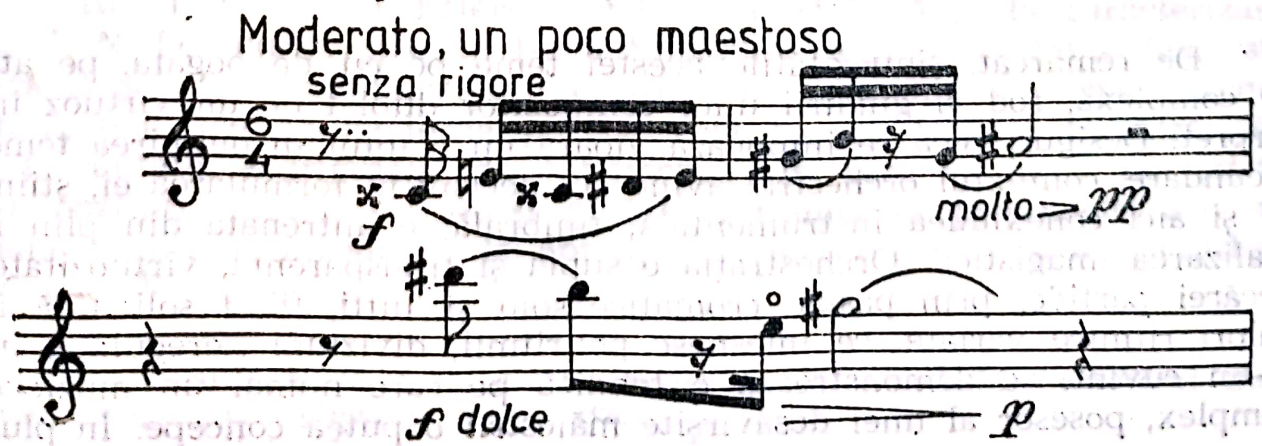
Română, Sonata nr. 2 pentru pian și vioară, Octuor și *Rapsodia Română nr. 2.*

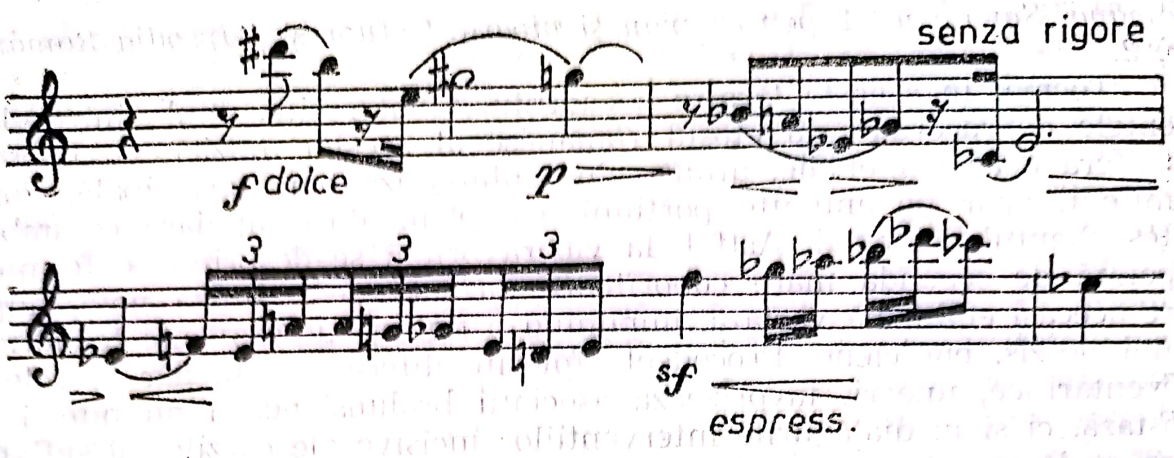
Tocmai în această lărgire a cadrului tonal rezidă unul dintre elementele de racordare la etosul românesc al acestei muzici. G. Enescu nu oferă doar o melodie, atunci cînd înfățișează tema principală. Concomitent, apar pe anumite porțiuni, complementări lapidare ce îmbogățesc liantul principal. Astfel, la vioara primă se desprinde o formulă repetată de secundă mare coborîtoare, urmată de o lungă notă, după care aceeași emblemă variază, impunînd o figură cu rezonanțe folclorice, mai bine-zis, enesciene. Procedeele folosite diferă mereu, dar se relevă secvențări ce, uneori, favorizează asociații brahmsiene, și nu numai în ipostază, ci și în dialogurile intervențiilor incisive ale corzilor și suflătorilor de lemn.

Discursul se dezvăluie fluent, reluarea temei principale în *tutti* are darul să-i evidențieze grandoarea și forța expresivă. În chiar etapa expozitivă, variațiunile au darul să focalizeze chipul inițial, proiectîndu-l din alte unghiuri, spre a-i etala spectrul mirific. Pe nesimțite, căci variațiunile estompează trecerile și delimitările, se traversează sectorul punții, care are aspectul unor progresii în valori, susținînd și amplificînd tensiunea dramatică, extrem de accentuată, încă din expunerea temei principale. Deși orchestrația e încărcată, sonoritatea nu e masivă, compozitorul știe că diversificînd factura, optînd pentru contraste, proiectarea orizontală se prezintă luxuriantă. Totuși, G. Enescu menține încă unele dublaje, din recuzita romantică, pentru a obține o sonoritate masivă de care are nevoie în anùmite momente.

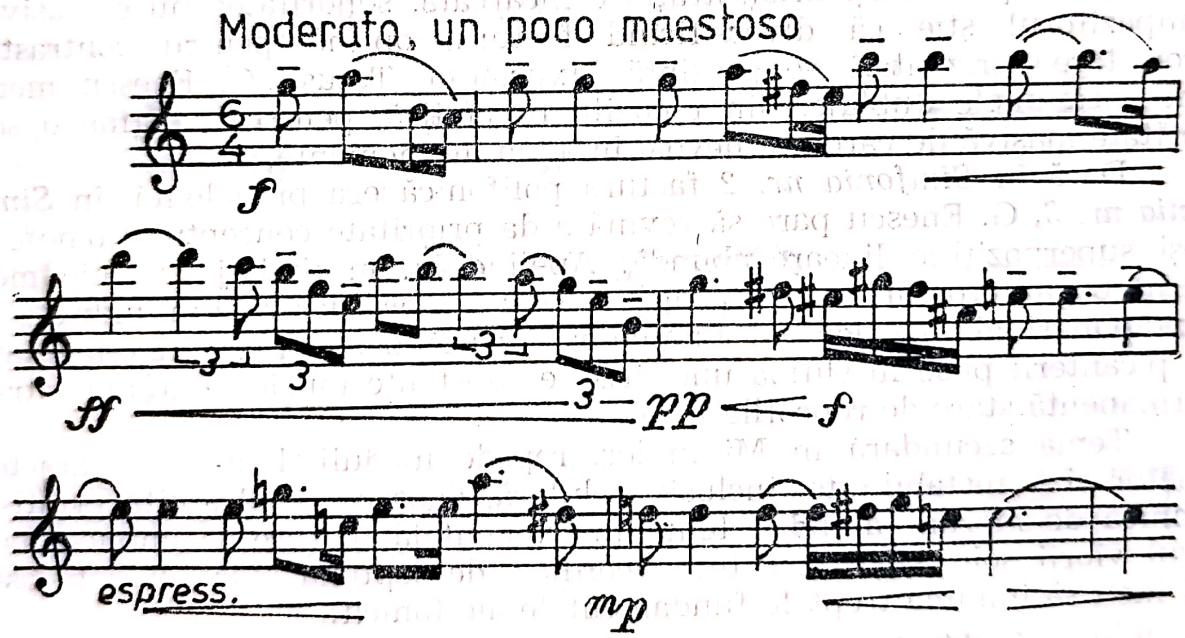
Dacă în *Simfonia nr. 2* factura polifonică era prevalentă, în *Simfonia nr. 3,* G. Enescu pare să revină a da prioritate conceptului omofon, deși superpozițiile lineare abundă. Apelînd la un limbaj armonic modern, bogat cromatizat, cu acorduri ce adeseori derivă din îndrăznețe juxtapuneri ale vocilor, G. Enescu realizează o sonoritate agrementată cu picanterii puse în slujba unei irizate substanțe muzicale, aflată într-o permanentă stare de reprofilare.

Tema secundară în Mi major, repede modulînd, are un caracter visător și o instabilitate, inclusiv celulară, deoarece e alcătuită printr-o tehnică de mozaic, avînd o tentă instrumentală în care se impune motivul viorii solo, cu o structură acordică, de septimă mare, trasată astfel încît să impună treptele fundamentale ale tonicii:





Cum afirmasem, profilul tematic pare ireductibil la o emblemă, căci, în configurația sa intră o seamă de elemente adiacente, procesul dezvoltării acționează neabătut, ceea ce determină o sumedenie de raze, de fraze cu mutații sensibile ce-i conferă farmec inedit, dar și o anumită instabilitate, indecizie. Tocmai aceste considerente ne îndeamnă să mai reținem o fațetă a ei, în care se relevă o nobilă expresie, punctată de un recitativ instrumental.



De remarcat, sinuozitățile acestei teme pe cît de bogată, pe atît de complexă, rod al gîndirii unui compozitor dublat de un virtuoz interpret. Desigur, ceea ce intonează vioara nu e totul în definirea temei secundare, contextul orchestral avînd rol decisiv în formularea ei, știind că și aici conexiunea instrumentală, timbrală, e antrenată din plin în realizarea imagisticii. Orchestrația e suplă și transparentă, virtuozitatea fiecărei partide, prin pasaje cromatice solo și tutti, fiind solicitată în valori ritmice variate, ce înlesnesc poliritmii, diviziuni neregulate, într-un cuvînt, se demonstrează o tehnică pe care numai un muzician complex, posesor al unei desăvîrșite măiestrii o putea concepe. În plus,

Scanned with OKEN Scanner

se întîlnesc o mulțime de indicații de tempo, expresie, nuanțe, agogică; o mulțime de precizări privind frazarea, care fac și mai pretențioasă interpretarea, oferindu-i tot ce e necesar, spre a putea decela intențiile autorului. Fiecare instrument, în fiecare măsură e asaltat de cortegiul indicațiilor, deasupra și dedesubtul respectivului portativ.

După ce și tema secundară este supusă unor variațiuni, dezvoltarea reinstaurează vectorul inițial, etalînd mai multe etape înscrise pe o axă gradată, ce converge spre momentul climaxului, facilitînd ipostazieri inedite de natură omogenă, adusă în noi și noi contexte. Astfel, imaginile se perindă fie prin prisma unor cantilene generoase ca desfășurări acordice, ori fraze tăiate abrupt, fie ca angrenaje complexe ce determină secvențări în valori ascendente, statornicind o frămîntare plină de nerv și dramatism. În finalul dezvoltării recunoaștem indicatorii temei secundare și, este foarte posibil ca plasarea ei în acest moment să fie o stratagemă pentru a instaura repriza inversată, deja modificată.

Repriza e majestuoasă, dinamică, ceea ce face ca să nu fie o reluare a ideilor principale, ci o nouă fază în desfășurarea fluxului sonor, dovedind, odată mai mult, cît de proaspătă poate fi fantezia compozitorului G. Enescu. Este interesant de observat că și în cazul acestei părți, forma de sonată se interferează cu forma variațiunilor; dispunerea acestora poate fi urmărită în paralel, fiecare dintre cele două teme generînd un lanț de variațiuni care parcă înaintează independent, într-o uriașă alternanță, ce, finalmente, nu face altceva decît să traseze succesiunea reclamată de principiul sonatei, care nu dezminte coordonatele planului tonal, Do majorul, adică, Do majorul cromatizat, devenind suveran în repriză și codă.

Ar mai fi multe de semnalat. Ne vom mulțumi doar să remarcăm procedeul derulării, prin convergența mai multor instrumente care preiau ori transmit o anume formulă, ceea ce determină un flux extrem de interesant. Uneori apar divisi la coarde dînd senzația unor arabescuri ce se multiplică la infinit, fiind canalizate spre un punct înalt ce, astfel, se escaladează treptat, cu maximum de efort, într-o tensiune crescîndă. Zbuciumul dramatic, realizat prin acorduri a căror cursivitate apare mereu întretăiată, se precipită, devine uneori suficientă pentru acumularea unor intense trăiri, ale căror valențe se revarsă într-un proces meditativ, de esență filozofică.

Recurgem, în încheierea analizei acestei părți, la caracterizarea lui I. N. Otescu ... „partea I-a a *Simfoniei* este o clădire solidă, estetică și sobră, și, ca temă, dezvoltare, ritm, armonie și culoare orchestrală, e o viziune modernă pe baze clasice, iar tehnica acestora, fără a fi căutată, e originală, de o personalitate, care — lucru rar pentru compozitorii vremii —, nu-și găsește rațiunea în procedeuri sau sisteme și nu se înrudește de aproape cu nici una din școlile muzicale actuale“.[82]

---

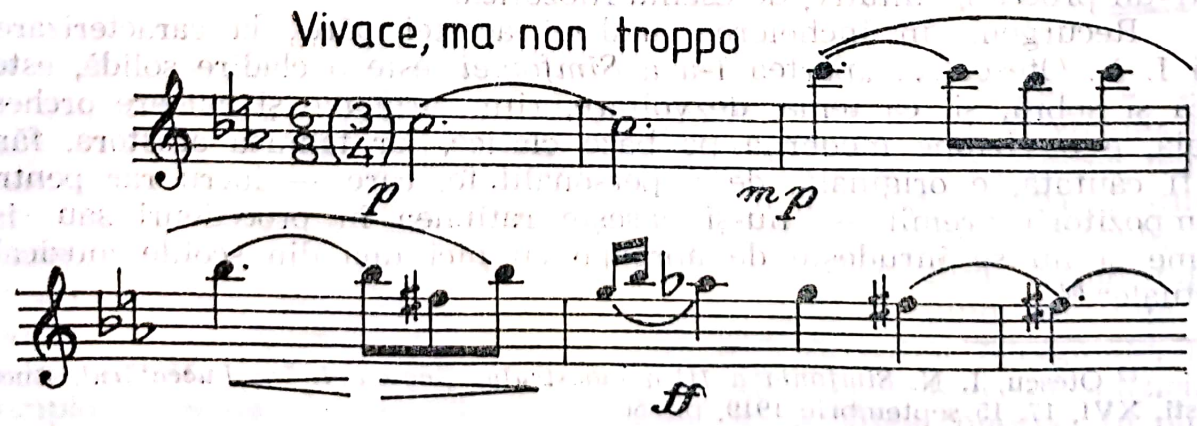
[82] Otescu, I. N. *Simfonia a III-a maestrului Enescu. I.* În: *Luceafărul*, București, XVI, 17, 15 septembrie 1919, p. 350.

După o mișcare lentă, G. Enescu realizează un puternic contrast în partea a doua, *Vivace, ma non troppo*, în do minor, oferind un tablou dominat de forțe maligne care își dezlănțuie arsenalul grotesc și amenințător într-un iureș debordant. Complexele imagini ce se derulează aici prezintă un spectru bogat, în care jocul luminilor și umbrelor facilitează o nuanțată etalare a trăirilor generate de viziuni înfricoșătoare care pun în pericol fericirea, liniștea, instaurînd brutalitatea, cruzimea și imprevizibilul. G. Enescu își dovedește valențele dramatice, conturînd chipurile apocaliptice ale cohortei forțelor ostile idealurilor măreț, dar și o puternică voință care li se opune, iradiind credința că vor fi zdrobite.

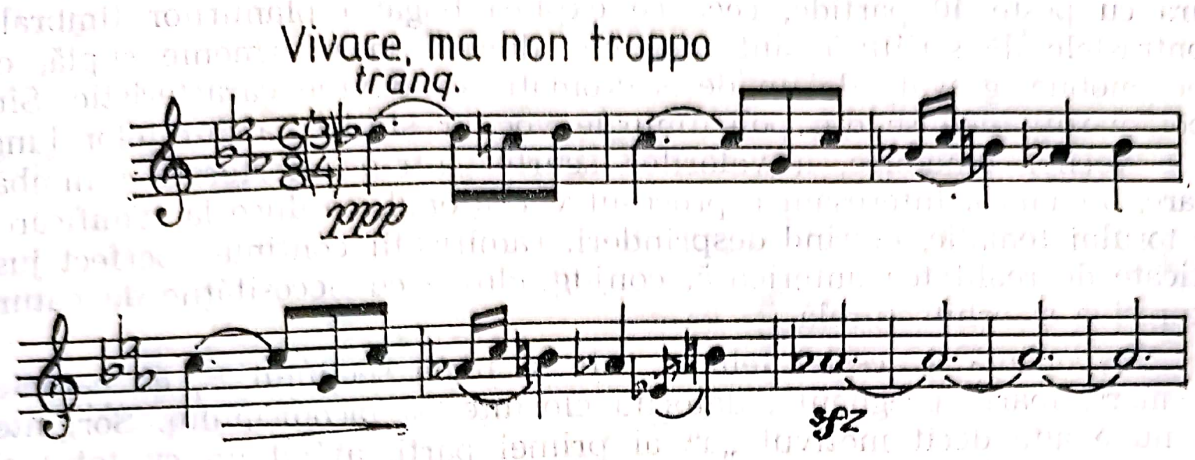
Cît de aparent statică este muzica în părțile extreme, atît de dinamică apare aici datorită unei pulsații cu caracter ostinato, derivînd din metrul ternar (6/8, 3/4) din aportul încredințat ritmului constant de optimi. Mai mult, în paginile acestei mișcări se poate sesiza o viziune teatrală, plastică, a gestului muzical, ceea ce-i conferă relief și nerv. Contrastul caracteristic mișcării de *scherzo*, proprie acestei părți, își are temeiuri în opoziția metrului ternar și a acelui binar, dintre structura grotesc-jucăușă și cea de marș impetuos, care pare să treacă întocmai unei mașini metalice, peste orișice obstacol.

Pluritematismul acționează cu dezinvoltură, fundalul precipitat, tumultuos permițînd prezentarea unor motive ce nu se așază, cedînd terenul altora, care sînt îndelung pregătite, plasate în contextul unui fascicul luminos care le conferă strălucire, după care dispar la fel de repede, într-o alternare ce pare să urmărească proiectarea unei rețele imagistice plurale. Iată pentru ce devine greu de precizat care este mai însemnat decît celălalt, avînd structuri laconice, dar pregnante.

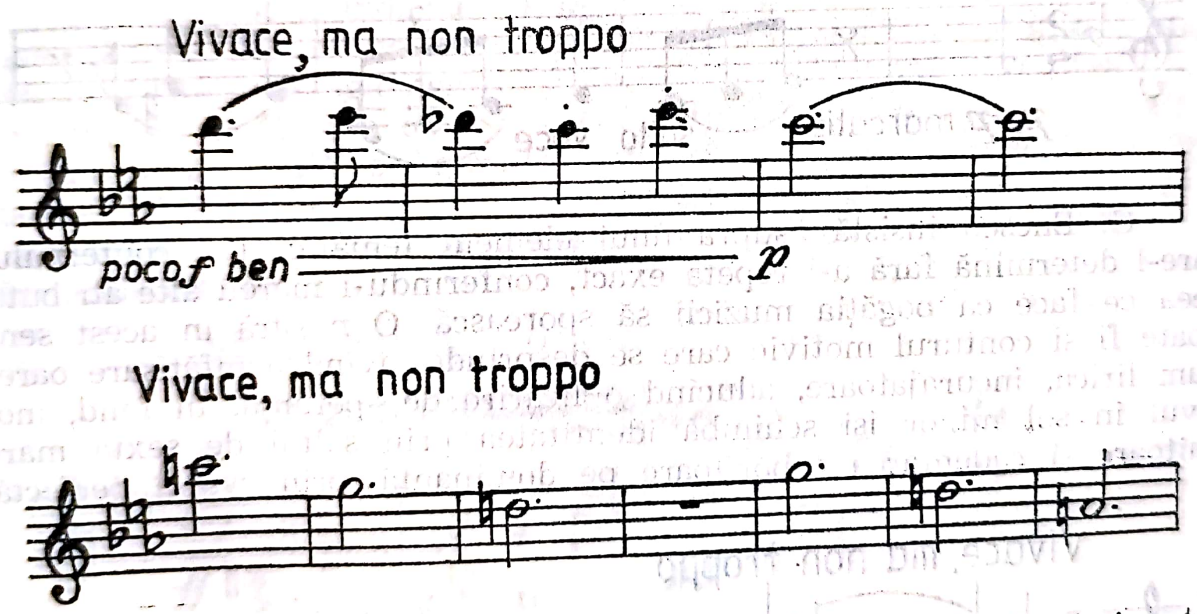
Prima, în ordinea apariției, este o temă grotească, oarecum ezitantă, fragilă, în constituția căreia se interpun două elemente motivice din grupul principal al părții precedente. Mai întîi, se distinge structura modală și vehicularea numai a sunetelor, bemolizate aici, componente ale temei principale, pe spirala descendentă do-fa diez, chiar dacă apar intervertite. În al doilea rînd, oscilația secundă coborîtoare-suitoare derivă dintr-un element pe care-l considerasem figurativ și-l prezentaseră viorile, dar persistînd, denotă că importanța sa este relevantă:



Această temă apare și mai strălucitoare la viori și viole, într-o variantă aducînd, în plus, printr-o formulă ornamentală, secunda mărită a minorului armonic.



Încet, încet, chipul muzicii se metamorfozează, căpătînd tot mai clare contururi grotești. În galeria acestora pot fi citate cel puțin aceste două motive:

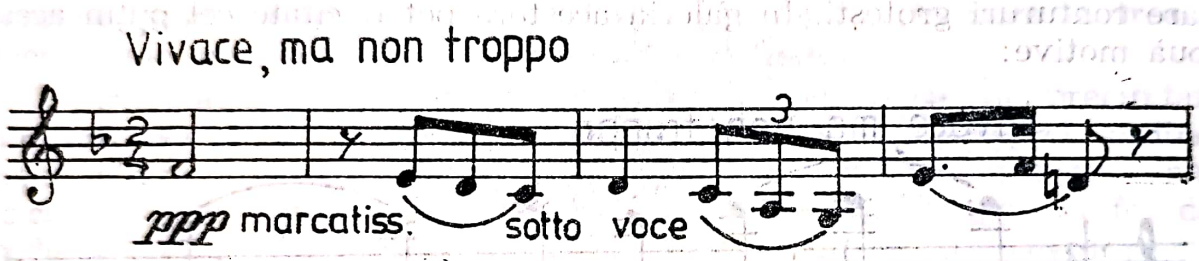


Unul este jucăuș sau prevestitor pentru amenințarea iminentă, altul, axat pe succesiuni de cvarte descendente, are un sens tainic, contribuind la decelarea atmosferei, tot mai dramatice, mai întunecoase. Recunoaștem în acest din urmă motiv, elementul „c“ al temei principale al primei mișcări.

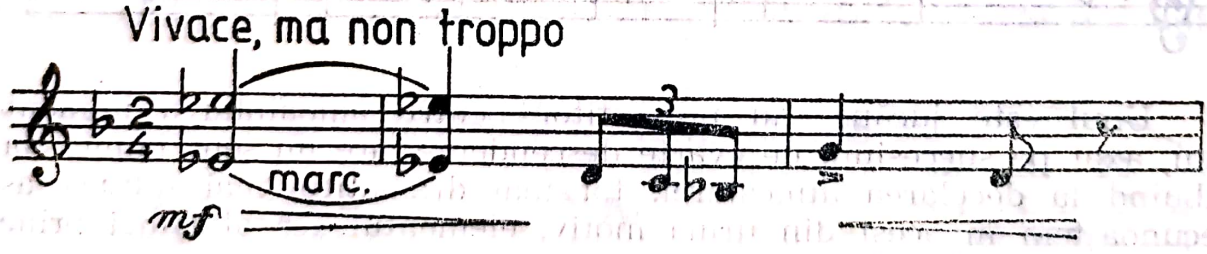
Factura acestei părți este neîncărcată, se asigură fundalul ritmico-armonic, peste care se lansează cîte un crîmpei tematic asamblat în timbruri caracteristice pentru ca, apoi, acumularea altor partide instrumentale să beneficieze de proiectarea altui conduct melodic, și el firav, nestatornic, fugind parcă în fața amenințării ce vine. Prin această tehnică a derulării, se poate afirma că, în pragul anului 1920, G. Enescu

a surprins în tehnica compoziției muzicii acestei părți, procedee tipice derulării cinematografice, asigurîndu-se schimbări rapide, ceea ce are drept rezultat o puternică animare a discursului. Factura nu rămîne transparentă căci, în momente de maximă acumulare, oferă o partitură cu peste 40 partide, ceea ce explică bogăția planurilor timbrale. Contrastele de scriitură sînt multiple, ducînd la o armonie suplă, cu voci mobile, grevate de un desiș cromatic ce devine caracteristic. Sînt apoi opoziții deduse din poliritmurile vocilor statice, a duratelor lungi și a vocilor dinamice, a valorilor scurte, într-o interferare schimbătoare, dinamică. Interesant e procesul variațional, ce duce la ramificarea vectorului tematic, oferind desprinderi, ramificații continue, perfect justificate de realitatea anterioară, conjugîndu-se cu necesitățile de natură expresivă și arhitecturală.

Exponentă a acestei tehnici este și tema secțiunii B, cu caracter de marș, foarte pregnantă, datorită elocinței și laconismului. Sorgintea sa nu e alta decît motivul „a" al primei părți, avînd un cu totul alt caracter, transformarea fiind apanajul fanteziei variaționale.

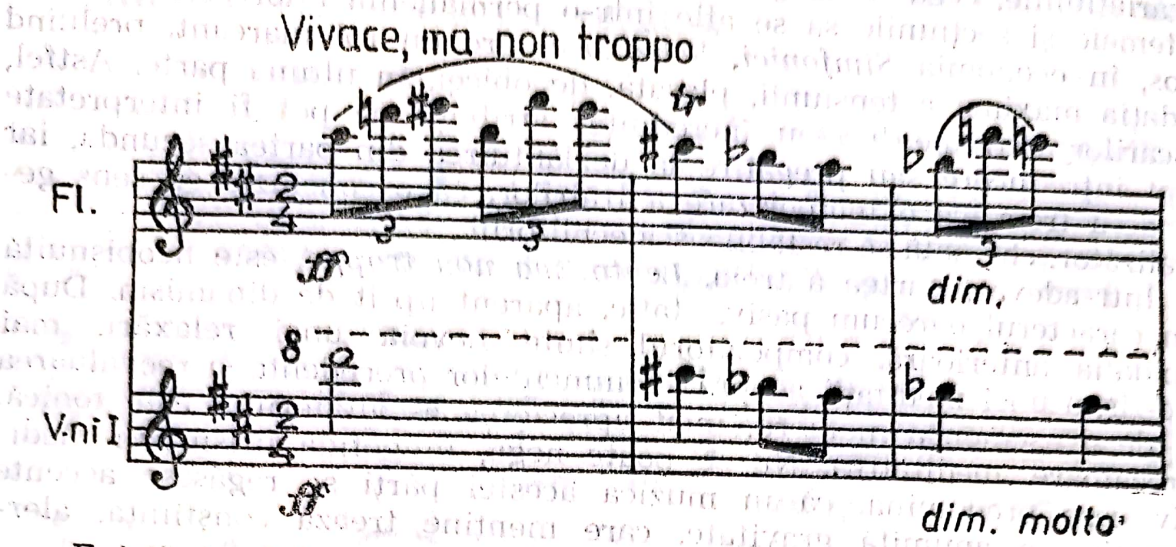


G. Enescu insistă asupra unui element tematic și a contextului care-l determină fără a-l repeta exact, conferindu-i mereu alte atribute, ceea ce face ca bogăția muzicii să sporească. O mostră în acest sens poate fi și conturul motivic care se desprinde, avînd o înfățișare oarecum lirică, încurajatoare, aducînd o licărire de speranță. În fond, motivul în sol minor își schimbă identitatea prin saltul de sextă mare suitoare și cadențarea coborîtoare pe dominantă, prin cvarta perfectă.

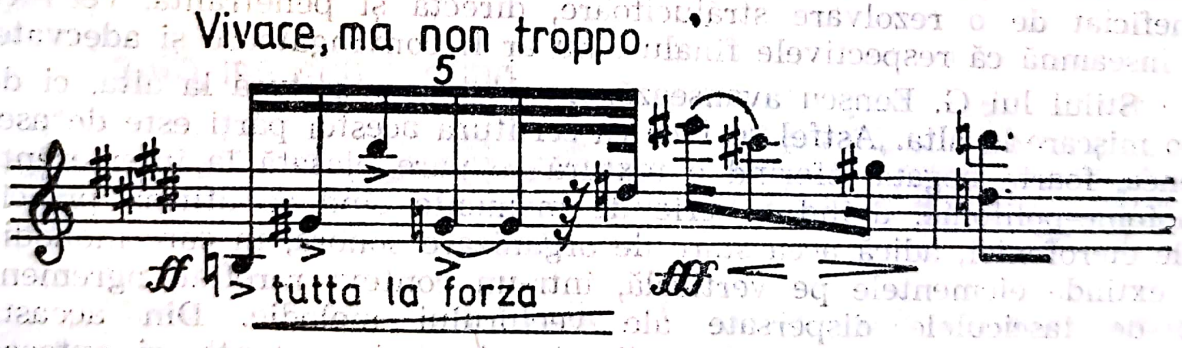


Această ipostază tematică este în fond o anticipare a temei, a melodiei cantabile din ultima parte. Dar chipul de marș nu și-a atins apogeul, va marca o culminație abia în următoarea etapă, cînd va întruchipa forța telurică, antrenînd întreaga orchestră, marșul răsunînd majestuos, triumfător; cascadele de pasaje cromatice descendente, care îl contrapunctează, îi conferă strălucire rece, diabolică. Fizionomia te-

mei se dramatizează uneori, ca în următorul exemplu, supunînd atenției partida viorii și flautului:



Există în *Scherzo-ul Simfoniei op. 21* numeroase rezolvări compoziționale, strategii care pledează în favoarea novatorului G. Enescu și care vor fi continuate în alt plan, desigur în tragedia lirică *Oedip*. În acest sens pot fi indicate culminațiile, contrastele bruște de registre, modulațiile și chiar unele teme. Remarcabil este climaxul acestei mișcări cînd, după o aglomerare sonoră copleșitoare factura se subțiază, ajungînd să desfășoare doar o voce, a flautului solist, care trasează o melodie ornamentală, o figurație ce conduce la intonarea de către oboi, clarineți și trompete, a unui motiv-strigăt, de fapt o grimasă, o exclamație-urlet de victorie sau pieire, într-o arcadă sinuoasă, succintă, a cărei linie este aceasta:



Dimensiunile sonorității ce urmează au aspectul unui cataclism, paroxismul tragic atinge cotele maxime, profilurile tematice își înăspresc contururile, repriza fiind dinamică, antrenînd o codă ce readuce ambianța de la început, mai puțin încărcată și răscolitoare. Orișicum, *Scherzo-ul* este impresionant prin proporțiile dramatismului, prin velocitatea imaginilor, prin fluxul incitant și clocotitor.

Un rol important în stabilirea caracterului și forței muzicii revine principiilor elaborative și arhitecturale, gîndite unitar, realizate pe baza fuziunii mai multor structuri guvernatoare. Într-un scherzo, de regulă, travaliul nu ar fi necesitat investigații deosebite, numai că G.

Enescu operează cu o sinteză ce conexează forma tripartită cu sonata și variațiunile, ceea ce se soldează cu un proces transformator care face ca temele și secțiunile să se afle într-o permanentă eflorescență. Neîndoios, în economia *Simfoniei*, *Scherzo*-ul are un rol marcant, preluînd gradația maximă a tensiunii, plasată, de obicei, în ultima parte. Astfel, mișcărilor extreme li s-au încredințat atribuții ce pot fi interpretate drept introducere sau pregătire la dezlănțuirea din partea secundă, iar cea de-a treia, ca o temporizare a trăirilor, ca o concluzie cu sens generalizator, chemată să restabilească echilibrul.

Într-adevăr, partea a treia, *Lento, ma non troppo,* este neobișnuită prin caracterul oarecum pasiv, static, aparent lipsit de dinamism. După trepidația anterioară, compozitorul simte nevoia unei relaxări, mai bine-zis, a unei meditații asupra evenimentelor precedente și reevaluarea lor, de o asemenea manieră, încît aprecierea ascultătorului este tonică, încrezătoare, meditativă. Nu se poate nega, în pofida lirismului meditativ care predomină, că în muzica acestei părți se regăsesc accente dramatice, o anumită gravitate, care menține trează conștiința, alertînd-o, ca ceea ce s-a petrecut să nu se mai repete.

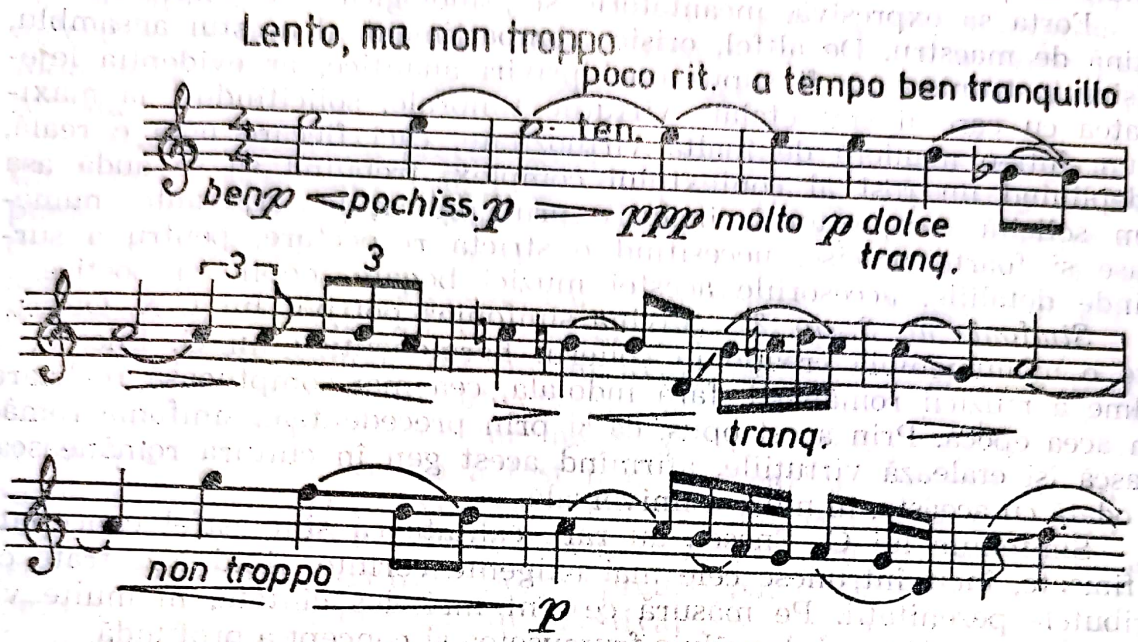
Dimensiunile sonore ale finalului sînt altele decît în părțile anterioare, prin introducerea orgii, clopotului și corului, compozitorul, paradoxal, nu urmărește sonorități masive, monumentale, ci timbruri noi, pentru a conferi finalului caracter imnic, ceremonios și umanizant. Lui G. Enescu îi repugnă spectacularul și exteriorizarea, preferînd concentrarea interiorizată, fapt pentru care în unele momente, inclusiv în coda, se caută culori sonore rafinate, ce nu au tentă de efect, epatare, lăsînd impresia unui statism prelungit, captivant. În acest sens, se poate face asociație cu finalul *Rapsodiei Române nr. 2,* care poate fi considerat că păcătuiește prin același statism, lăsînd impresia că nu a beneficiat de o rezolvare strălucitoare, directă și penetrantă, ceea ce nu înseamnă că respectivele finaluri nu ar fi convingătoare și adecvate.

Stilul lui G. Eenscu avansează, nu de la o partitură la alta, ci de la o mișcare la alta. Astfel se face că scriitura acestei părți este de asemenea, foarte bogată, oferind o textură ce pare plasată la interferența omofonie-polifonie, avînd o serie de momente cînd se afirmă principiile eterofoniei, adică acea stare de organizare sonoră, în care monodia își extinde elementele pe verticală, într-un context rarefiat, agrementat de fasciculele dispersate ale vectorului melodic. Din această cauză, compozitorul nu prezintă direct o temă importantă, ci optează pentru o prefigurare treptată, prin elemente disparate, pentru a o pregăti astfel, într-un lung proces anticipativ și concomitent.

Melodist înăscut, G. Enescu nu abuzează de acest element primordial al muzicii, oferindu-l cu generozitate atunci cînd dramaturgia îl solicită, în funcție de rosturile construcției, care, de asemenea, sînt gîndite ca un complex sintetic, proiectînd variațiuni duble combinate cu sonata[83]. Tema care se conturează drept principală are un traseu

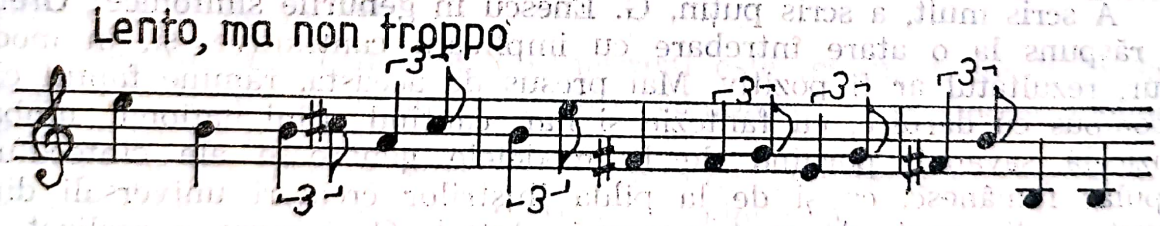
[83] Timaru, V. *Simfonismul enescian.* Teză de doctorat. Cluj-Napoca, Conservatorul *George Dima,* 1982, p. 7 (Rezumat).

sinuos, cu semicadența dorică, înglobînd elemente din nucleul motivic al temei principale a primei părți, avînd o desfășurare ondulată, sinuoasă favorizînd o expresie lirico-meditativă.

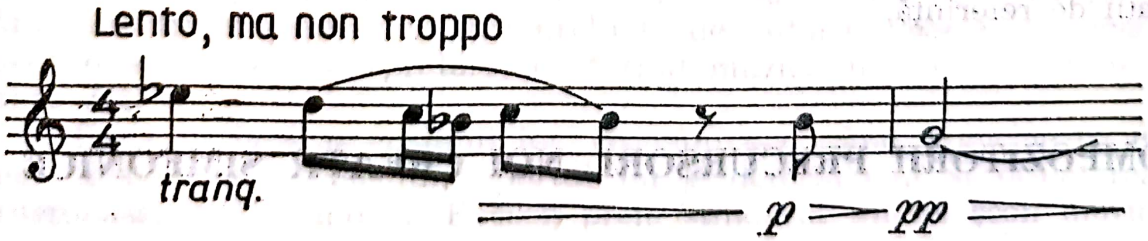


Ca în multe alte ocazii, G. Enescu infiltrează în fluxul acestei teme celule cu profil folcloric. În melopeea exemplificată din măsurile 5—6 se identifică o asemenea structură, avînd o frumoasă semicadență dorică.

Curios, materialul muzical este astfel conceput încît cu greu se detașează ceea ce ar fi o nouă temă, cedată variațiunilor. Configurația ei este:



Motivul care domină e implicat în prima temă, revenind mereu, ceea ce îl și consacră:



Este interesantă participarea corului mixt, căruia i se încredințează intervenții cu funcții diferențiate: cînd susține o melopee ce reprezintă sau decurge din grupurile tematice preponderente, cînd este

distribuit pentru pasaje, progresii armonice cu rol de fundal, tranzitoriu sau coloristic. Cu toate acestea, corul nu se detașează în prim plan, fiind conceput ca un compartiment al ansamblului.

Forța sa expresivă, incantatorie și psihologică, este exploatată cu rutină de maestru. De altfel, orișice compartiment al acestui ansamblu, orișice instrument ar fi supus unei priviri analitice, ar evidenția lejeritatea cu care îi sînt etalate virtuțile timbrale, solicitîndu-l la maximum, într-o manieră de înaltă virtuozitate, căci fiecare notă e reală, îndeplinind un rost al contextului complex, trebuind să se audă așa cum solicită compozitorul, inclusiv prin indicațiile adjuvante, numeroase și foarte precise, necesitînd o strictă respectare, pentru a surprinde detaliile, accesoriile acestei muzici bogate, nobile și poetice.

Simfonia nr. 3, op. 21, „divina simfonie" potrivit lui I. N. Otescu, este o monumentală creație în colierul hermeneuticii lui G. Enescu, o culme a muzicii românești, fără îndoială, cea mai somptuoasă realizare din acea epocă. Prin acest opus, ca și prin precedentele, simfonia românească își etalează virtuțiile, afirmînd acest gen în cultura românească, și, odată cu aceasta, în muzica universală.

Simfoniile lui G. Enescu au rara calitate că sînt astfel concepute și finisate, încît întrunesc cele mai exigente cerințe, fiind înzestrate cu atributele perenității. Pe măsură ce sînt mai des cîntate, în multe viziuni interpretative, își dezvăluie frumusețea și concepția profundă.

Prin aceste creații, școala muzicală națională românească demonstrează acea ținută artistică, orientare și măiestrie care este proprie culturilor puternice, cu înzestrată forță de propensiune. G. Enescu apare, așadar, în acest context, drept cel mai ilustru compozitor român, șeful școlii moderne, care a făurit modele a căror forță s-a repercutat și se repercutează cu intensitate, oferind sugestii și certitudini în desfășurarea frontului componistic.

A scris mult, a scris puțin, G. Enescu în genurile simfonice? Greu de răspuns la o atare întrebare cu implicații cantitative, și, în mod sigur, rezultatul ar fi pozitiv. Mai presus de aceasta, rămîne faptul că a compus cu dăruire, cu fantezie și har, căutînd stilul național, limba muzicală savantă, pornind de la modelele generoase ale cîntecului popular românesc, ca și de la pilda ilustrilor creatori universali din trecut și din perioada contemporană. Astfel, G. Enescu a realizat o sinteză personală care poartă nimbul geniului său ridicînd nivelul muzicii românești, îmbogățind patrimoniul universal cu creații viabile, creații de referință.

COMPOZITORII PRECURSORI. NOI CREAȚII SIMFONICE

Titlul pare pretențios față de contribuția compozitorilor preenescieni, dar are darul să ateste prezența unora în frontul creației simfonice. Adevărat, o prezență oarecum simbolică, susținută doar de către

Eduard Caudella și Constantin Dimitrescu, căci G. Dima și G. Musicescu nu abordează acest gen; I. Mureșianu e copleșit de problemele muncii didactice și redacționale, dedicîndu-se creației camerale și vocale, iar G. Stephănescu e implicat în problemele artei lirice, interpretative, didactice, creației acordîndu-i puțină atenție. În 1902 doar orchestrează *Idila*, a cărei versiune inițială, pentru vioară și pian, a fost deja prezentată.

Așadar, generația precursorilor e reprezentată prin Caudella și Dimitrescu, compozitori aflați la vîrsta senectuții, continuînd să compună, în concordanță cu idealul lor estetic romantic, din nefericire anacronic, depășit. Chiar și *Uvertura Moldova*, a lui Ed. Caudella, în care apare vizibil efortul autodepășirii, nu reușește să aducă acel aer de prospețime și vitalitate, atît de necesar operei de artă.

Dar acești compozitori nu au avut condițiile să-și vadă programate creațiile, să și le asculte, pentru a se confrunta cu publicul. Din această cauză, mărturisirile lor au un accent patetic, dramatic. Putem să ne interogăm, de ce nu a fost mai insistent G. Stephănescu în genurile simfonice? Dar, avea oare entuziasmul pentru a persevera într-un domeniu în care, cîteva decenii a lucrat fără perspectiva de a-și vedea programate creațiile? După aproape patru decenii de la primele compoziții, i se organizează un „Festival", o „Audițiune muzicală" dar nicidecum de *Societatea Filarmonică* ci, n-o să credem, de către *Societatea Agrarienilor*, ceea ce permite cronicarului *Revistei Muzicale și Teatrale* asemenea reflecții: „s-au executat pentru întîia oară mai multe compoziținni inedite, dacă nu toate noi de tot, de d-l Stephănescu. Bine stau muzicanții noștri! Dacă societatea agrară nu ar fi organizat acest festival, cine știe, din lipsă de prilej, de fonduri, sau alte cauze, cînd am fi avut ocazia să auzim seria de lucrări valoroase ce ne-a prezentat d-l Stephănescu și din care una, *Uvertura Națională*, datează, zice-se, de 20 de ani!"[84]

Meritul compozitorilor preenescieni este însemnat, lor li se datorează abordarea genurilor simfonice complexe, ca și însăși fondarea școlii muzicale naționale române.

Etapa lor, urmînd celei reprezentate de Alexandru Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann, Carol Miculi, Ludovic Wiest, e legată de ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și are împliniri notabile, pregătind terenul pentru escaladarea unei trepte superioare în evoluția stilului național, al cărui strălucit reprezentant a fost George Enescu. Am mai arătat principiile lor; preluate de autorul *Poemei Române* au găsit o strălucită interpretare, conferind muzicii noastre nebănuite dimensiuni.

Dacă în faza ascensiunii lor, ce, cum s-a arătat, coincide cu ultimele decenii ale veacului, aportul lor e determinant și orientarea e fructuoasă, după, cînd G. Enescu preia stindarul tinerei școli muzicale

---

84 *** *Concerte*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, I, 5, februarie 1905, p. 75. Adevărul este că, *Uvertura Națională* data nu numai de două decenii, căci a fost compusă în 1876.

naționale, poziția lor se schimbă; poziția de primă linie, cu ceea ce o caracterizează, se substituie, căpătînd o alură conservatoare. Firesc, vederile lor romantice timpurii, devin anacronice în condițiile masivelor renovări stilistice din epoca post-wagneriană. Menținîndu-și cu îndărătnicie stilul, anchilozîndu-se într-o matcă stilistică cvasiîmpietrită, ei au riscat să piardă cadența, să nu mai spună ceva inedit și de actualitate. Evident nu trebuie condamnați pentru aceasta deoarece sînt victimele mediului și ale condițiilor prea puțin favorabile pentru îmbogățirea experienței creatoare.

Ei au multe merite, pe care nu le mai trecem în revistă. Cel mai însemnat este acela de a fi înțeles că rostul muzicienilor români este de a aduce ofranda națională patrimoniului universal și, în acest scop, au intuit și valorificat tezaurul muzicii populare, așa cum l-au înțeles, pe măsura măiestriei lor, operînd cu o tehnică ce nu favoriza realizări spectaculoase!

Mai mult, nu au avansat în acest plan, în concordanță cu exigențele stilistice contemporane. Din această cauză, limbajul lor devine anacronic, ceea ce se sesizează cu acuitate după 1900. Nu li se poate nega luciditatea, dar nu mai pot face față unor situații, cuceririle limbajului muzical le apar prea îndrăznețe, ceea ce poate fi demonstrat prin numeroasele imprecații formulate de Eduard Caudella în direcția muzicii lui Richard Strauss. Își exprimă temerile ca George Enescu să nu profereze aceleași modalități de expresie. Ar fi greșit să se creadă despre compozitorul ieșean că n-ar înțelege mersul istoriei, că nu-i recunoaște lui R. Strauss anumite merite. Cu toate acestea, nu poate accepta disonanțele cu care operează atît el cît și alți compozitori ai generației sale. „De un singur lucru mă tem", scria Ed. Caudella în 1908, „să nu meargă tînărul nostru maestru (G. Enescu, *n.n.*) pe calea lui Richard Strauss, pe care eu nu-l gust de loc. Poate d-lui să aibe toate calitățile științifice de contrapunct și dublucontrapunct, fugă și instrumentația cea mai complicată și zgomotoasă, însă pe mine nu mă mișcă. Poate că sunt retrograd sau poate prea conservator, cred însă că destul de departe a mers Richard Wagner și cei mai mulți compozitori moderni ca Grieg, Dvořák, Brahms, Ráff, Bruckner, Weingartner, Mahler, cu muzica disonantă, pentru a mai adăuga și alte cacofonii"[85].

Este interesant de observat cum compozitorii preenescieni au escaladat formele simfonice miniaturale, excepțiile neinfirmînd regula, probabil, pentru a da curs imperativului muzicii naționale. Sub acest aspect, genul predilect îl reprezintă fantezia, potpuriul și rapsodia, apoi nocturna, concertul. Simfonia e prezentă doar printr-o lucrare de școală. La acestea, se pot adăuga și dansuri naționale ca și miniaturile salonarde pentru orchestră sau solist și orchestră.

Dacă pînă în 1898 ponderea era deținută de fantezie, uvertură și concert, după ce produce o ușoară deplasare, rămîn genurile anterioare, dar concertul pentru solist și orchestră este mai solicitat. Cu toate

[85] Caudella, Eduard. *Geniu, talent și gust muzical* (I). În: *Arta română*, Iași, I, 3, martie 1908, p. 35.

acestea, un salt evident nu se remarcă, ceea ce înseamnă că aportul precursorilor este modest, știind că ne aflăm într-o etapă de intensă acumulare, cînd se compun partituri de referință, cele ale lui Caudella și Dimitrescu apărînd palide. Dramatismul acestora constă în aceea că s-au fixat, odată pentru totdeauna, în clișee pe care le-au aplicat repetitiv, necăutînd să evolueze în pas cu descoperirile tehnicii componistice.

EDUARD CAUDELLA

Eduard Caudella rămîne în continuare atașat fanteziei, gen care are, prin asimilare, atributele rapsodiei romantice, deoarece e concepută ca o succesiune de segmente ce au la bază teme populare. Semnificația lor în edificarea simfonismului autohton nu poate fi neglijată. În pofida nivelului scăzut al gîndirii muzicale, principiile potpuriului acționează și în compunerea fanteziilor. Nu întîmplător unele din fantezii chiar coincid cu cele trei potpuriuri datorate aceluiași autor. Primează în organizarea substanței muzicale, alcătuită din citate folclorice și cîntece de epocă, extrem de eterogene, prelucrarea ce nu se remarcă prin gust sau ingeniozitate. Cu toate acestea, dezideratul compunerii lor a fost admirabil sesizat în *Curier de Iassi* (nr. 21, 15 martie 1870, p. 2, *Concertu),* susținîndu-se inițiativa programării unor creații indigene care, deși sînt sub nivelul creațiilor „marilor maeștri", își au rostul în afirmarea artei românești . . . dar cu toată inferioritatea, este bine de a da locul și cîte unei piese naționale; căci pînă cînd ele vor fi ignorate, nu vom ajunge să posedăm o muzică clasică, deoarece talentele noastre naționale, menite a ne crea muzica clasică, nu pot să capete curaj, însuflețire văzîndu-și fructele mici, debile cum sînt — ignorate, aruncate cu pietre încă din leagănul lor".

Problema este că, în 1870 asemenea piese erau unice și, astfel, bine venite. În epoca lui G. Enescu, exigențele crescuseră și, ca atare, menținerea nivelului de prelucrare nu mai putea genera forță artistică, operînd cu elementele unui arsenal devenit rudimentar. Ideile interesante cu caracter programatic, vehiculate de Eduard Caudella, au puternice rezonanțe patriotice, dar nu au, din păcate, susținerea necesară în esența muzicii. Interesante sînt cele trei *Suite simfonice Petru Rareș* care preiau momentele muzicale cheie din opera cu același titlu, reorchestrate în perioada 1905—1907. De asemenea, după „piesa caracteristică", pentru orchestră, *Pe mare,* realizată în 1895, Eduard Caudella compune în 1901 *Serenada pentru orchestră mică, op. 28,* miniatură de respirație romantică. Compune, de asemenea, o serie de miniaturi pentru orchestră, cu tentă salonardă: *Nocturnă* (1901) și ciclul de *Valsuri,* cu program, bănuim, în număr de opt între care: *Viața, O foaie de album, Ironiile vieții* (1912), *Tempi passati, Un vis* sau *Viața e un vis*

(1918). Aici poate fi integrată și orchestrarea, în primăvara anului 1905, a rapsodiei *Unirea românilor* de Teodor T. Burada, în care autorul folosește melodii populare ale românilor de pretutindeni, creație interesantă, cu spirit vizionar[86].

UVERTURA MOLDOVA

Curios, cea mai realizată creație simfonică a lui Eduard Caudella este *Uvertura Moldova,* compusă în 1913, deci la o vîrstă înaintată, cînd răbufnirile sale în presă sînt tot mai amare, plîngîndu-se că nu este prețuit și răsplătit pentru munca sa. Dar nu numai. Alături de materiale în care se apreciază pozitiv activitatea sa, se publică în presa vremii și opinii nefavorabile. Astfel, în *Rampa* (II, 453, 10 aprilie 1913, p. 2), descriindu-se „starea precară" a vieții muzicale ieșene, se scrie, negru pe alb, că Eduard Cauadella e „compozitor foarte slab". Probabil, lovit în propria-i demnitate de asemenea atacuri, Eduard Caudella se decide să iasă din starea de letargie în care se afla ca și compozitor, și să demonstreze că încă nu și-a pronunțat ultimele cuvinte. Astfel, *Uvertura Moldova* poate fi considerată drept o replică celor care nu-i cunoșteau puterea de creație. Autorul își dirijează *Uvertura Moldova* în primă audiție, la București, în concertul orchestrei Ministerului Instrucțiunei Publice, din 30 noiembrie 1914.

În programul de sală, era o inovație care se introdusese la noi prin această modalitate de explicitare a muzicii, se formulează intențiile descriptive ale autorului, axate pe tema „invaziei tătarilor" în Moldova. Se făceau referiri la „mersul greoi al invaziei Tătarilor, rugămintea Moldovei de a fi îndurători cu dînsa . . ."[87] Bineînțeles, interpretările colaterale nu întîrzie. În *Teatrul,* V.N. Cd. arată că *Uvertura Moldova* e inspirată de război, de năvălirea tătarilor . . . (I, 5—6 noiembrie—decembrie 1914, p. 36). Asemenea argumentări literaro-istoriciste au apărut neconcludente, nefiind primite pozitiv de către critici.

Muzica, în schimb, a fost călduros apreciată. M. Mărgăritescu remarcă . . . „limpeziciunea unei orchestrații chibzuite și bazate pe principiile nestrămutate ale unei solide edificațiuni clasice, corectitudinea unei forme respectuoase ale pildelor vechilor maeștri, grația unei linii melodice de o inspirație plăcută și eufonică, inamică neînduplecată a disonanțelor, a emancipărilor zvăpăite, o muză melodică tînără" . . .[88] Instrumentația, scria H. Göring „ . . . este a unui tehnician

[86] Cozmei, Mihai, *Contribuția lui T. T. Burada la apariția și dezvoltarea muzicologiei românești.* Teză de doctorat. Cluj-Napoca, Conservatorul „George Dima", 1979, p. 37.

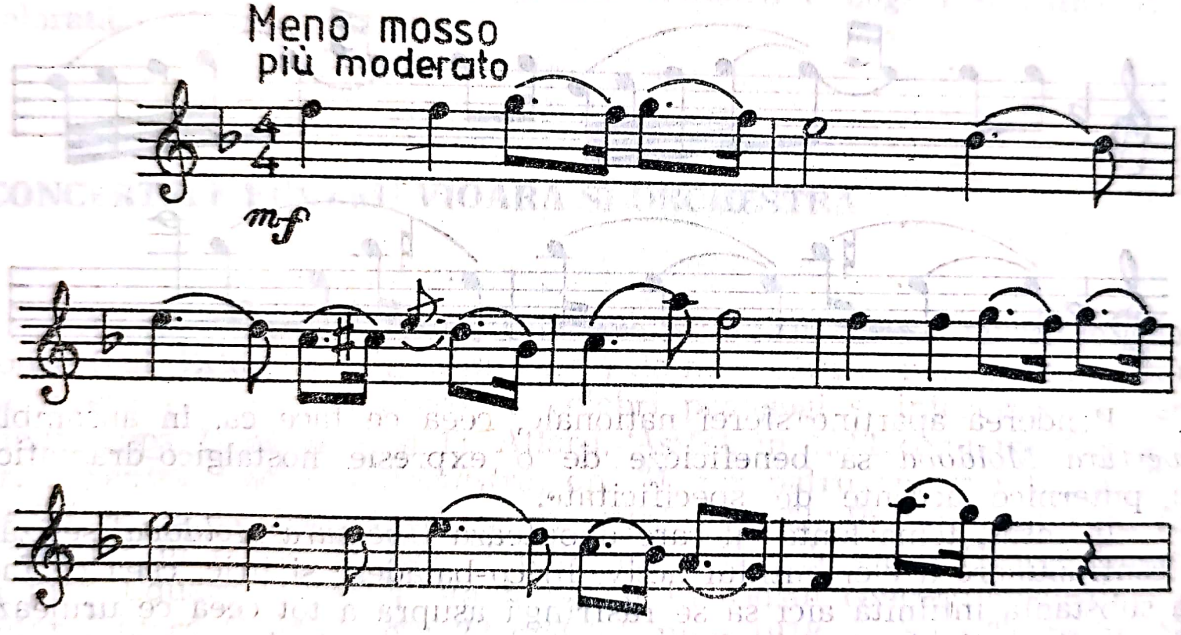
[87] Mărgăritescu, M. *Opera Română. Concertele simfonice. „Moldova" de Eduard Caudella.* În: *Flacăra,* IV, 7—8, 6 decembrie 1914, p. 48.

[88] Idem, ibidem.

rafinat în ale combinațiilor armonice și care știe să dezvolte tematica în felul clasicilor".[89]

Într-adevăr, *Uvertura Moldova* apare ca o creație de atmosferă, descriptivă, emanînd tensiune, avînd o expresie, rînd pe rînd, dramatică, epică și lirică.

Ed. Caudella nu iese din matca stilului său, ceea ce înseamnă că și aici se identifică straturi stilistice diverse: național și universal, în cadrul fiecăruia din acestea putîndu-se determina zone distinctive, chiar divergente. Astfel, elementul național e prezent prin: a) gamă națională (re minor armonic cu treapta a IV-a urcată), ce se aude în primele măsuri; b) melodia doinită din introducere și c) tema secundară a Allegro-ului de sonată care e citarea cîntecului *Adio de la Moldova* de Alexandru Flechtenmacher, ale cărui cuvinte de la început devenisră celebre: *Scumpă țară și frumoasă, O! Moldova, draga mea . . .*, o melodie generoasă, cu iz de romanță și cîntec patriotic de expresie lirică.

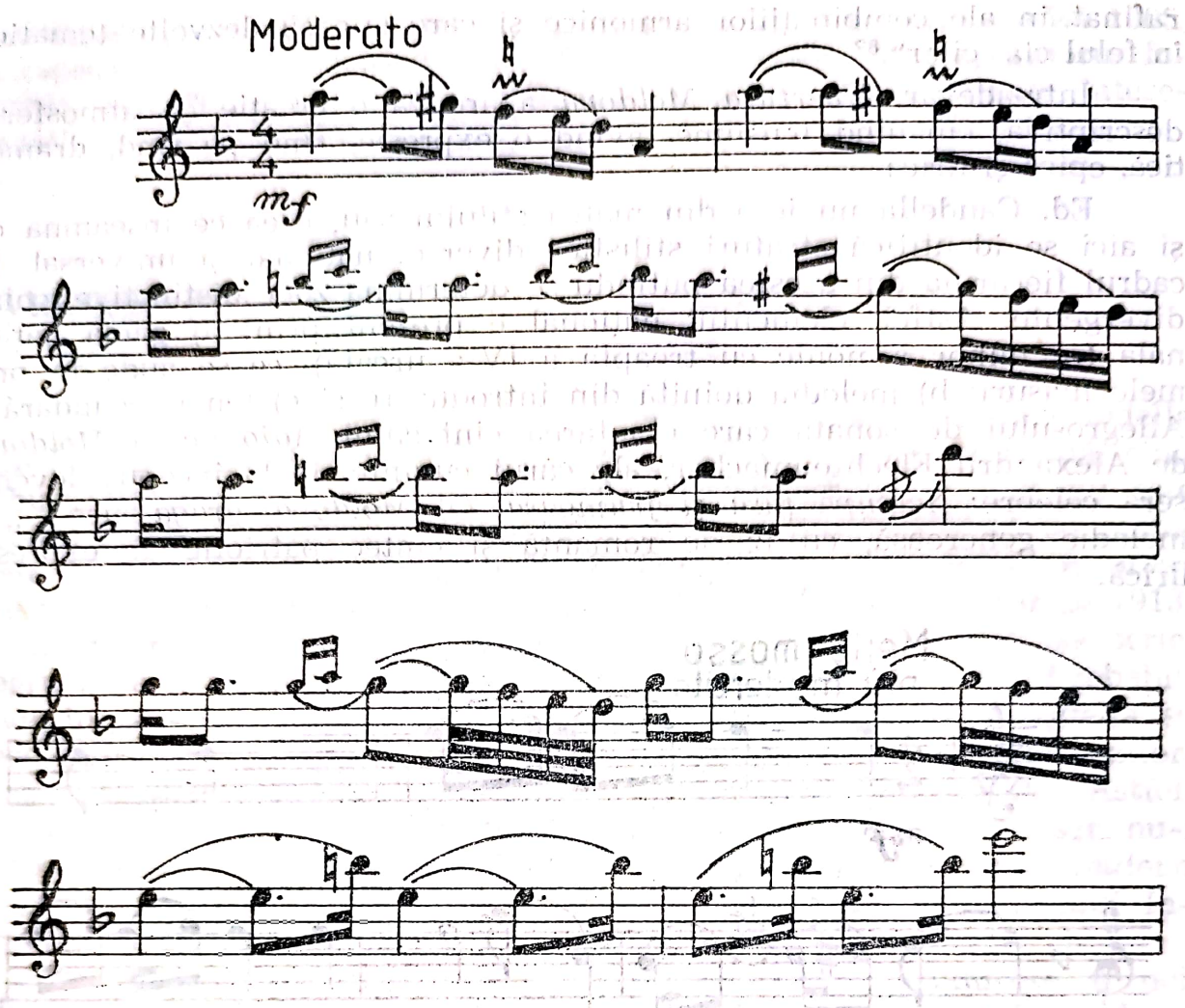


Sfera universală e atestată de formule caracteristice romantismului, infiltrate, ici-colo, în întroducerea atotstăpînitoare, în configurația temei principale, energică, activă, dramatică, purtînd ecouri schumanniene . . . dar croită tot pe principiul gamei naționale (la-si bemol-do diez-re-mi-fa-sol diez).

Simplismul determinării tematice este vizibil, tătarii vor fi asociați sferei universale, românii, respectiv Moldova, se identifică prin cele trei elemente tematice, îndeosebi cantilena melodiei lui Flechtenmacher, duioasă, care . . . „personifică" Moldova, cum arată M. Mărgăritescu . . .

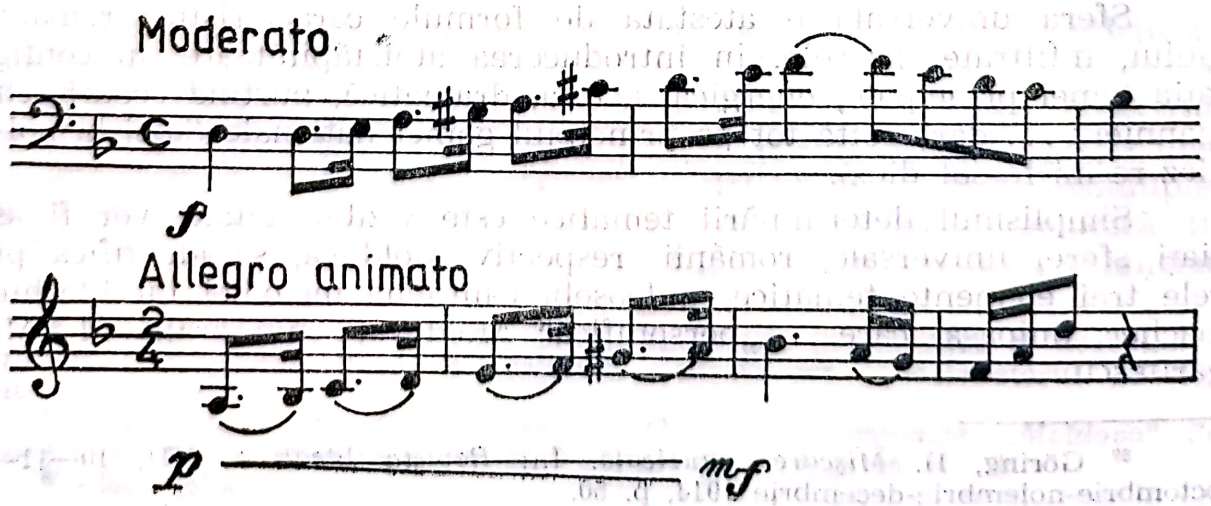
---

[89] Göring, H. *Mișcarea muzicală*. În: *Revista Idealistă*, XII, 10—11—12, octombrie-noiembrie-decembrie 1914, p. 50.



Ponderea aparține sferei naționale, ceea ce face ca, în ansamblu, *Uvertura Moldova* să beneficieze de o expresie nostalgico-dramatică, cu puternice accente de specificitate.

În însăși tema lentă cu care debutează *Uvertura Moldova,* sesizăm o contrapunere a elementului activ, lirico-baladesc și liric, ceea ce face ca substanța întîlnită aici să se răsfrîngă asupra a tot ceea ce urmează. Mai mult, motivul inițial va fi transferat temei principale:



Eduard Caudella preconizează, pentru *Uvertură*, aceeași structură care s-a acreditat de către precursori: introducere lentă și mișcare repede, în formă de sonată. Adevărat, granițele sînt atenuate, iar latura elaborativă e diminuată, caracterul expozițional prevalează. Din această cauză, secțiunea dezvoltătoare nu e decît schițată. Contrastele apar puternic trasate și se realizează prin însăși tipologia tematismului. Foarte clară și detașată este tema secundară, adusă și pe un fundal ritmic ostinato, caracteristic formulelor de acompaniament, după modelul operei italiene. Doina din întroducere e mai puțin pregnantă. Totuși are contur, în pofida faptului că pare livrescă. Se mai poate remarca și freamătul care caracterizează secțiunile principale, ceea ce conferă muzicii nerv și persuasiune.

Planul tonal e clasic, re minor, în final, Re major, cu contrastul formei de sonată: re minor—Fa major. Și orchestrația își aduce prinosul la reușita *Uverturii*, menținîndu-se în limitele procedeelor preconizate de romantici în urmă cu mai bine de o jumătate de veac. Cu toate acestea, sonoritatea *Uverturii Moldova* e bogată și suficient de colorată.

CONCERTELE PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

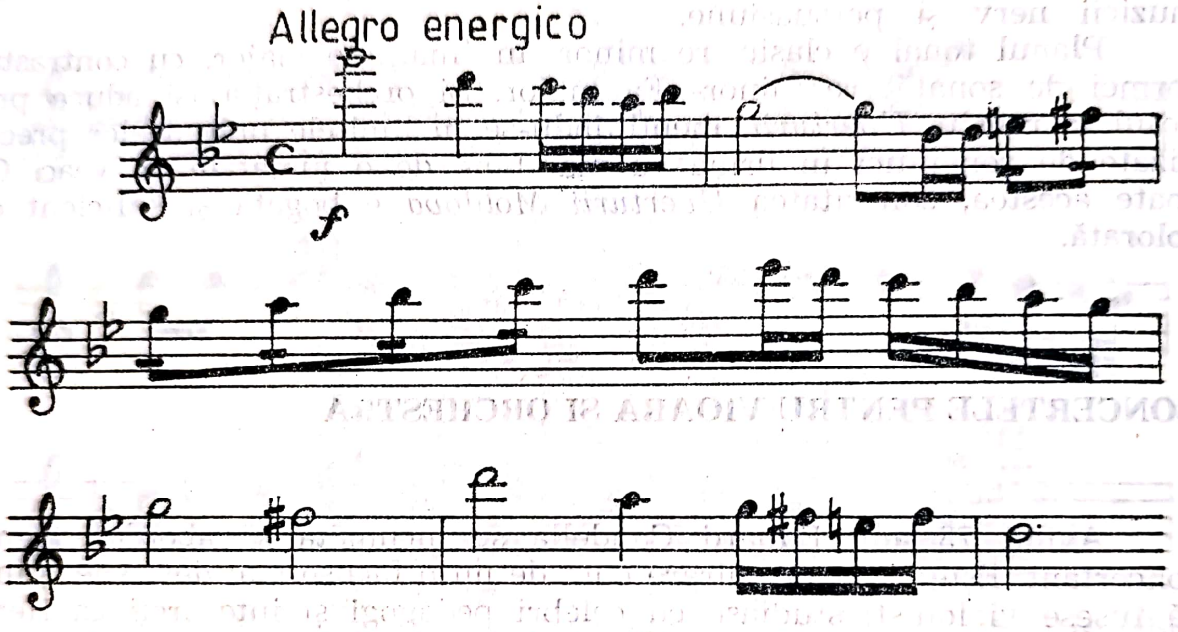
Avînd 73 ani, Eduard Caudella se încumetă să abordeze genul concertant. Este chiar de mirare cum de nu o făcuse mai devreme, știind că fusese violonist, studiase cu celebri pedagogi și interpreți ca Henri Vieuxtemps, L. Massart și D. Allard. Astfel, în 1914 compune *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră*, op. 61, iar patru ani mai tîrziu, *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră*, op. 72. Primul concert a fost prezentat în public la Iași, 9 februarie 1915, de către George Enescu, la pian Eduard Caudella. Va fi reluat în cadrul concertului-festival de autor Eduard Caudella din 23 mai / 5 iunie 1918, în Sala Teatrului Național din Iași.

Creații valoroase? Mai curînd ambițioase, reiterînd procedee violonistice știute de compozitor din anii adolescenței, infiltrate în țesătura muzicală, care se încheagă destul de greoi, neavînd prospețime și avînt. Astfel, potențialul de vitalitate al acestor concerte e scăzut, compromis de clișee demodate, de idei muzicale stereotipe, de procedee, inclusiv armonice și timbrale care nu se mai purtau. Bineînțeles, unele străfulgerări nu lipsesc, dar forța lor nu este suficientă pentru a impune. Eduard Caudella apelează în *Concertul nr. 1* la tiparul de trei mișcări, cu *allegro, andante, allegro*, respectiv, sonată, lied, rondo și la teme contrastante.

Concertul nr. 2 are o altă construcție, monopartită, mișcarea *Meno mosso* care intervine către final, neschimbînd situația. Astfel, această partitură conține elemente de poem concertant.

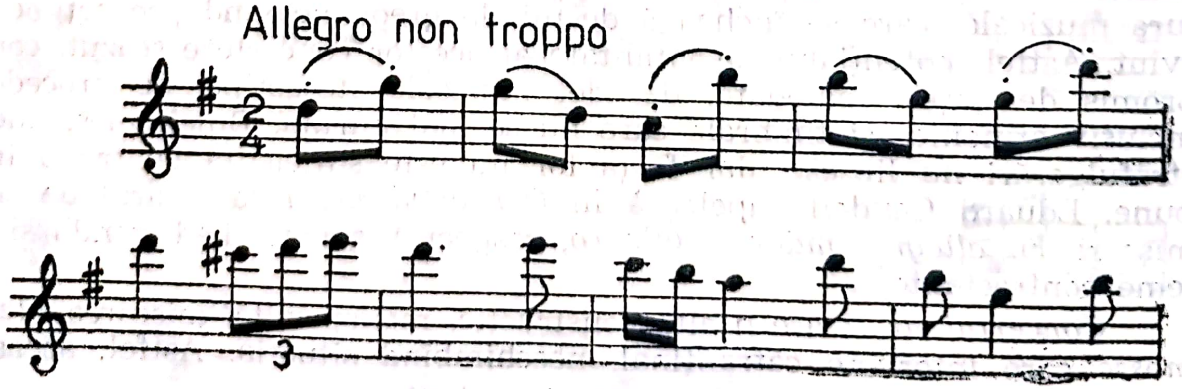
Într-un fel, se demonstrează prin aceste concerte că muzicianul ieșean rămîne partizanul teoriei, că în genurile complexe, atributele folclorului românesc nu-și găsesc ecoul, ceea ce l-a privat de un semnificativ indicator al originalității.

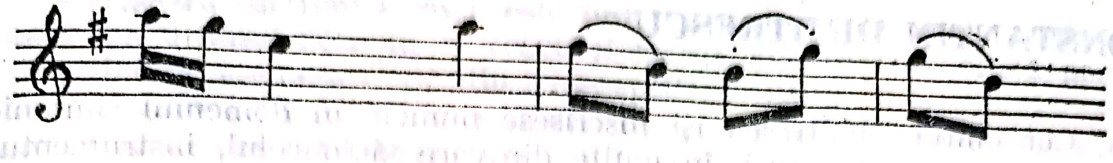
Concertul nr. 1 în sol minor deține alura clasică a respectivului gen, instrumentul solist și orchestra angajînd dialoguri deși, adeseori, diferențierea pare estompată. Prima mișcare, *Allegro energico*, are o temă, nu atît de pregnantă, totuși, cu unele calități, inclusiv parfum românesc. Remarcăm formula de șaisprezecime care pare a imprima o anumită omogenitate:



Tema secundară nu are relieful scontat, dar contrastul există, antrenînd o muzică ce are fior, în pofida densității clișeelor împrumutate de pretutindeni. Mișcarea secundă, *Andante*, e în Mi bemol major, lăsînd impresia unei improvizații în derularea materialului tematic, pornind de la un contur melodic clar, de alură cantabilă.

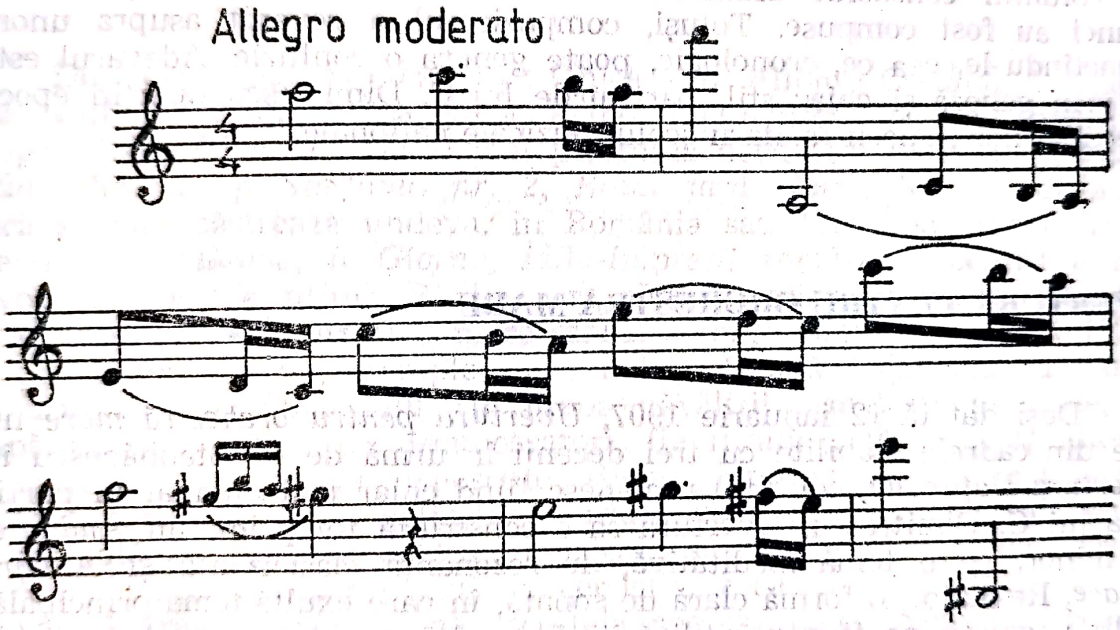
Poate cea mai reușită temă apare în refrenul rondo-ului, partea a treia *Allegro non troppo*, datorită caracterului direct, jucăuș, în stil focloric sau, mai curînd, al modelelor haydniene:





Discursul este fluent, planurile contranstante impunîndu-se mai răspicat, dar acuratețea gîndirii continuă să rămînă un deziderat.

Concertul nr. 2, în la minor, terminat în luna iulie 1918, este mai interesant decît primul, avînd o mai evidentă factură de virtuozitate, dar tot pe axa romanticilor timpurii. Pasajele de bravură instrumentală sînt mai numeroase, valorificîndu-se tehnica dublelor corzi, avantajînd sextele și terțele paralele. În configurația temei principale se impune formula următoare, procedeul expozitiv fiind, în esență, același ca în precedentul concert.



Din păcate, tema secundară n-are relief, fiind croită după clișee cunoscute, procedeul secvențării melodico-armonice nu reușește să-i confere substanță.

Astfel, muzica *Concertului nr. 2* deși pare mai bogată ca procedee, rămîne tributară unei fantezii încorsetată în tipare vetuste, iar coagularea ideilor rămîne un imperativ, senzația creată fiind aceea a unui flux anevoios, lipsit de suplețe, elan și prospețime.

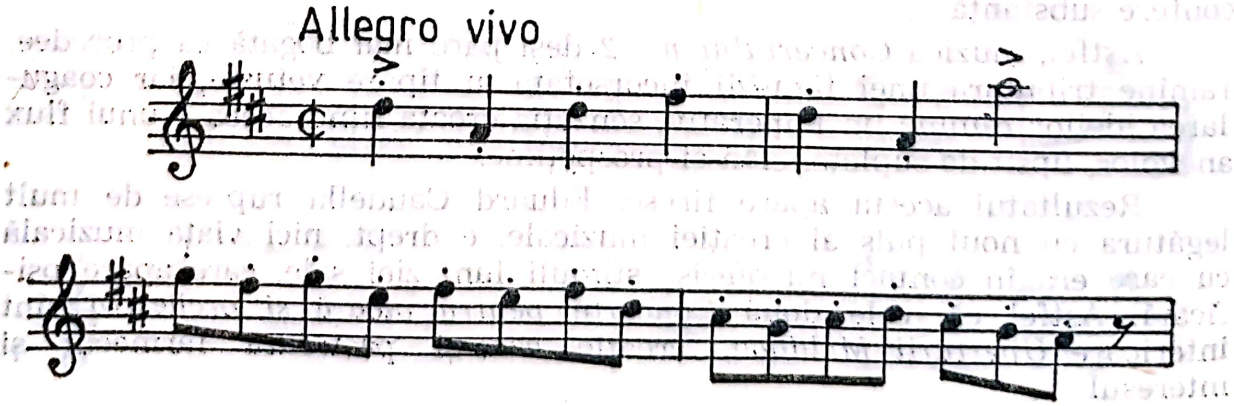
Rezultatul acesta apare firesc, Eduard Caudella rupsese de mult legătura cu noul puls al creației muzicale, e drept, nici viața muzicală cu care era în contact nu oferise stimuli fanteziei sale, care apare osificată. Astfel că, cele două *Concerte pentru vioară și orchestră* sînt inferioare *Uverturii Moldova*, creație care-și păstrează farmecul și interesul.

CONSTANTIN DIMITRESCU

Constantin Dimitrescu își înscrisese numele în domeniul simfonic printr-o serie de miniaturi, în multe din care violoncelul, instrumentul său preferat, apare solist. Ceea ce-i definește stilul este iarăși aroma vetustă, romantică, decupată din partituri salonarde, ceea ce spun și titlurile: *Menuet, Souvenir, Berceuse, Reverie, Serenadă, Marș, Gavota...* Adevărat, în unele tinde spre un colorit specific, exotic: *Serenade Orientale*. Nu e indiferent față de timbrul muzicii populare: *Potpuriu Național*, în care contrastul mișcărilor, lent-repede, denotă orientarea spre anume genuri. Abordează și tipare mai pretențioase: *Uvertură pentru orchestră mare* (1885 și 1907) și cele 3 *Concerte pentru violoncel și orchestră*, în ultimele existînd o clară tendință de stilizare a muzicii populare, ceea ce le sporește valoarea și interesul. Asupra acestor creații am insistat în volumul consacrat ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea, deoarece atunci au fost compuse. Totuși, compozitorul a revenit asupra unora redactîndu-le,ceea ce, cronologic, poate genera o confuzie. Adevărul este că prin geneză și chiar stil, partiturile lui C. Dimitrescu aparțin epocii precursorilor , epocii fondării școlii muzicale naționale.

UVERTURA PENTRU ORCHESTRĂ MARE

Deși datată 12 ianuarie 1907, *Uvertura pentru orchestră mare* nu iese din cadrele stabilite cu trei decenii în urmă de G. Stephănescu în *Uvertura Națională*, coloritul românesc fiind chiar mai atenuat în partitura lui C. Dimitrescu. Uvertura sa e construită tot printr-un *Andante*, re minor, cu o temă meditativă, de rezonanță clasicizantă și *Allegro vivace*, Re major, o formă clară de sonată, în care exultă tema principală, vădit angajată pe făgașul stilizării cîntecului popular, procedeu caracteristic compozitorului în *Dans țărănesc* sau *Concertul nr. 2* pentru violoncel și orchestră. Tema principală a *Uverturii* emană vitalitate și luminozitate, purtînd ecouri de joc:



Orchestra simfonică mai este antrenată și în *Potpuriu național*, datînd din ultimul deceniu al veacului trecut, nu prea dezvoltată partitura, avînd de asemenea opoziția lent-repede.

C. Dimitrescu folosește melodii foarte cunoscute, prelucrate anterior de antecesorii I. Wachmann și L. Wiest. Astfel, coloritul românesc, așa cum îl consfințesc melodiile colecțiilor de epocă, reprezintă farmecul acestui *Potpuriu național*, creație în care metoda prelucrării e ridicată la principiu dramaturgic, ce indică însă o fațetă mai puțin cunoscută a lui C. Dimitrescu, demonstrîndu-se că muzica constituie și pentru el un izvor al fanteziei creatoare.

ALFONSO CASTALDI. PROGRAMATISMUL SIMFONIC

Din relativ bogata creație simfonică a lui Alfonso Castaldi, de mare rezonanță în cultura românească, avînd o puternică forță de înrîurire asupra discipolilor săi, nu se mai păstrează decît trei partituri: *Tarantella*, *Marsyas* și *Simfonia nr. 2, Eroul fără glorie*. Nu se cunoaște dacă se mai păstrează undeva, în România sau Italia partiturile unor creații ca *Thallassa*, *Il Giorno*, *Idila-Impresii românești*, pentru a nu invoca mai multe titluri. Să fie oare rătăcite printr-un cufăr uitat în vreun pod de casă? Ar fi o mare șansă! George Breazul arată în 1921 că „o simfonie, prima complet terminată, părăsită împreună cu toate bunurile și casa maestrului, în graba năvălirii armatelor germane, a dispărut, fie distrusă de necunoscători, fie furată . . .“[90] Nepăstrîndu-se în rafturile bibliotecilor cunoscute, lăsînd impresia că cea mai mare parte a partiturilor este definitiv pierdută, moștenirea sa nu mai poate fi evaluată cu uneltele analizei muzicale și, mai grav, nu mai poate fi componentă a repertoriului concertistic, ceea ce echivalează cu o adevărată tragedie. Proporțiile acesteia sporesc dacă avem în vedere rolul și aportul muzicianului italian în cristalizarea și afirmarea școlii moderne muzicale românești.

George Enescu este acela care a demonstrat, prin opusurile sale, vitalitatea muzicii românești, a speciilor simfonice, proiectînd direcții evolutive care au servit compozitorilor români drept repere fundamentale. În constelația aceasta s-a înscris și Alfonso Castaldi, compozitor cu individualitate aparte, care a sesizat raportul genurilor în muzica românească, acordînd muzicii simfonice însemnătatea cuvenită, în ideea asigurării unui echilibru, orientînd în aceeași manieră și preocupările numeroșilor săi discipoli, căutînd și sincronizarea tehnicii componisticii românești cu cea universală. Astfel, contribuția lui Alfonso

[90] Breazul, George. *Alfonso Castaldi*. În: *Muzica*, IV, 9—10 septembrie-octombrie 1921; cf. *Breazul, George. Pagini de istoria muzicii românești*, vol. I, București, Edit. Muz., 1966, p. 410.

Castaldi, muzician rafinat, cu un larg orizont cultural, posesor al unei impresionante măiestrii, dornic să fie în pas cu cuceririle tehnice, apare remarcabilă, completînd și chiar împletindu-și eforturile de autodepășire cu tînăra noastră școală muzicală, cu cele ale lui G. Enescu.

Alfonso Casladi a ajuns printr-o fericită întîmplare pe meleagurile țării noastre, fiind, într-un fel, victima fenomenului de superproducție muzicală din Italia sfîrșitului de veac XIX. Istoria cunoaște mai multe momente cînd o țară ajunge la o nemaicunoscută înflorire a culturii, a muzicii, favorizînd pregătirea unui număr prea mare de tineri specialiști, pe care nu mai are forța de a-i absorbi, de a le asigura debușeu, ceea ce îi obligă să aleagă calea exodului, ajungînd în alte țări, unde găsesc teren prielnic afirmării talentului și măiestriei. În această situație se regăsește și destinul tînărului A. Castaldi, care la vîrsta de douăzeci de ani, în 1894, ajunge cu un vapor la Galați, unde-și manifestă aptitudinile muzicale ca instrumentist polivalent, mai exact, ca pedagog[91]. După studii în Italia, în orașul natal Maddalone, apoi la Napoli, A. Castaldi începe să compună, preocupările în această direcție intensificîndu-se, odată cu înaintarea în vîrstă, anii petrecuți în orașul de pe Dunăre neinfirmînd vocația sa. Norocul său a fost că l-a cunoscut pe D. G. Kiriac, care l-a sfătuit să vină la București, ceea ce se și întîmplă în luna mai 1901[92].

Cariera sa în capitala României o începe prin a preda lecții de armonie și contrapunct[93]. Curînd intră în cercurile artistice românești și, ceea ce este foarte important, apare din ce în ce mai frecvent pe afișe, ca autor al unor creații camerale, simfonice și teatrale, impunîndu-l definitiv. Rodul acestora fiind acordarea catedrei de compoziție, special înființată la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, în septembrie 1905, ceea ce va însemna un moment în istoria învățămîntului nostru artistic și o piatră de hotar în evoluția componisticii românești, căci oficializează și determină cadrul pentru formarea viitorilor creatori.

Asemenea probleme au fost abordate în capitolul introductiv al prezentului volum. Acum interesează aspectele care-l privesc pe compozitorul de muzică simfonică Alfonso Castaldi.

Nu poate fi cotat ca autor prolific. A scris relativ puțin, manifestînd exigență pentru ceea ce așterne pe liniile portativelor. Operînd cu metoda clasificării, remarcăm trei categorii — clase ale creației sale simfonice: miniaturi, poeme simfonice, deci muzică programatică și, mai complexe, suita și simfonia. Fiind pierdute cele mai multe, ne vom servi de relatările presei pentru a le putea descrie sau aprecia. Un fapt este cert: din fericire cîteva partituri au fost cîntate, au fost programate, ceea ce atestă și prestigiul tînărului compozitor A. Castaldi.

Așadar, din clasa pieselor de mică dimensiune fac parte: *Intermezzo*, pentru coarde (1894), *Uvertură* (1902), *Poemă* (1902), *Marș sim-*

---

[91] Tomescu, Vasile. *Alfonso Castaldi*. București, Edit. Muz., 1958, p. 15—20.
[92] Idem, p.20
[93] Kiriac, D. G. *Cronica*. În: *Revista Muzicală și Teatrală*, București, I, 4, 1 ianuarie 1905, p. 57.

fonic (1902), *Uvertură pentru orchestră* (1903) *Tarantella* (1904). Nu trebuie scăpat din vedere că A. Castaldi orchestrează o serie de piese ale compozitorilor napolitani, ceea ce îl predispune la o atitudine de venerație a muzicii preclasice, vocală și instrumentală, a muzicii maeștrilor de altădată . . .

„Compozitorul care, potrivit *Revistei Idealiste* din 1905, își cîștigă pîinea ca profesor de mandolină și compoziție“[94] . . . devine un factor dinamic al vieții muzicale, prin încercările de animare a vieții concertante simfonice și prin creațiile pe care le propune publicului bucureștean. De consemnat că, și anterior, la Galați, numele compozitorului figurează pe afișe. Bunăoară, în 1900, prin *Impromtu* pentru două viori, care nu a fost prea elogiat[95].

În schimb, creațiile simfonice programate în concertul din 1 decembrie 1902, susținut la Ateneu, fac ca numele celui care fusese cunoscut drept . . . „un mandolinist virtuos“ să se asocieze cu al compozitorului care promite.

Uvertura din 1902 este . . . „destul de bine lucrată“, *Pavana*, în schimb, e „grațioasă“, iar *Marș simfonic* e de o „frumoasă alură“. Concluzia care se putea citi în cronica din *România Muzicală*, semnată „Sol“ (XIII, 21, 15 decembrie 1902, p. 168) era favorabilă. „D-l Castaldi ne-a dovedit cu această ocaziune, că posedă frumoase calități și bune cunoștințe de compozitor. Tînăr și deci supus încă influențelor diferiților compozitori moderni și în special a lui Mascagni și Puccini, Domnia sa va ajunge, cînd va reuși să se scuture cu totul de jugul acestora, un compozitor mai original, mai personal“.

TARANTELLA

Tarantella a devenit una dintre cele mai cîntate partituri ale compozitorului, atît de sine stătătoare cît și în compania *Intermezzo*-ului pentru coarde (datînd din 1894), sub titlul: *Două schițe pentru instrumente de coarde*[96].

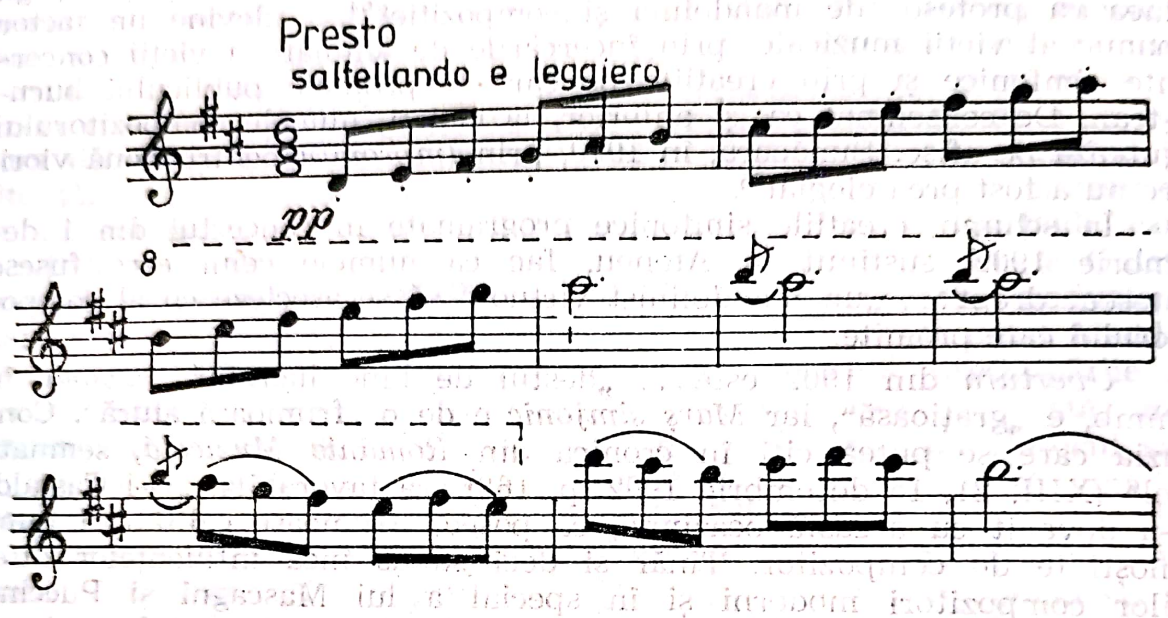
Dedicată Sofiei Bragadiru, *Tarantella* e scrisă pentru orchestră de coarde, cu viori în divisi, avînd meta-acordare la un grup de viori, cu scordatura reală: *la-re-la-mi*, iar un grup de viole: *re-sol-re-la*. Tonalitatea Re major e propice stării de joc, grației și virtuozității care îi sînt proprii acestei compoziții. Forța și vigoarea, iradierea și buna dispoziție exultă din muzica *Tarantellei*, purtată *Presto*, pe un fundal precipitat de optimi și sunete prelungite ale acordurilor ce servesc pre-

[94] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Revista Idealistă*, III, Tom 1, 1, ianuarie 1905, p. 111.

[95] *** *Știri*. În: *România muzicală*, XI, 16—17, 1—15 octombrie 1900, p. 132.

[96] Tomescu, V. Idem, p. 104.

gătirii și declanșării melodiei încredințate viorii prime. „Saltellando e leggiero", indicația compozitorului la această temă întinsă pe mai bine de două octave, determină un contrast între mișcarea optimilor și statismul doimilor. Deși nu iese din tipicul genului, tema are grație și noblețe:



Complementară, căci este prea puțin contrastantă, tema B are un relief distinct, preluînd și celule din A, derulîndu-se impetuos, conform indicației „marcato e robusto". Scriitura fiind eficientă, fără culori prea căutate, impresia pe care o degajează muzica *Tarantellei,* avantajează talentul și inventivitatea compozitorului, sigur pe măiestria lui. Pe bună dreptate cronicarul *Revistei Muzicale și Teatrale* remarca... „d-l Castaldi e un bun cunoscător al artei dificile, a compoziținii și al instrumentelor pe cari le știe combina cu măiestrie spre obținerea efectelor dorite"[97].

FAGUL ROȘU

În a doua clasă am inclus creațiile programatice, fie că aparțin suitei, prin alternanța unor mișcări contrastante, fie poemului simfonic. De departe, această clasă apare drept cea mai interesantă, căci reflectă cel mai bine personalitatea creatorului A. Castaldi, principiile esteticii sale.

[97] *** *Cronica muzicală.* În: *Revista Muzicală și Teatrală,* IV, 40, martie 1908, p. 11.

Fagul roșu (Le hêtre rouge) compus în 1902[98], „poveste simfonică", are la bază subiectul nuvelei cu același titlu, de Carmen Sylva. Preluînd ideile și întîmplările imaginate în nuvelă, compozitorul a apelat la forța descriptivă a programatismului muzical, creînd teme caracteristice pentru protagoniști, care suferă pe parcurs transformări menite să sugereze sensul derulării evenimentelor. Plasticitatea muzicală era o componentă esențială a acestei partituri, organizată în următoarele părți, ce pledează pentru încadrarea în tipologia suitei: *Preludiu, Nunta Juttei, Cîntec, Tarantella, Spaimă* și *Moartea Juttei*[99]. Cronicarul *Românniei muzicale* remarcă . . . „*Nunta Juttei* și *Tarantella*", iar în *Moartea Juttei*, „o nemerită armonie imitativă a goanei calului. În general, părea de o factură puternică, ce nu exclude grația. [. . .] E o lucrare foarte meritorie".

Din păcate, despre această partitură pierdută nu putem smulge prea multe considerații. Din sumarele elemente de care dispunem, rezultă că A. Castaldi își surprinde ascultătorii prin gîndirea matură, de care dăduse dovadă, ca și prin bogata imagistică, admirabil susținută de sonorități armonice timbrale.

ZIUA

Și mai pregnante sînt tendințele inovatoare în partitura compusă în 1905 *Il giorno* (Ziua), *Poeme delle ore* (Poema orelor), triptic simfonic, ce indică influența exercitată asupra sa de principiile simboliste, de teoriile ce propovăduiau sinestezia muzicală, asocierea sau convertirea sunetelor muzicale în culori. Este perioada cînd și alți compozitori erau înclinați să găsească timbruri armonice și orchestrale pentru a sugera anumite culori, bunăoară, compozitorul rus Alexandr Skriabin. Tendința spre culoare nu e nouă în creația muzicală, intensificîndu-se la începutul secolului XX nu numai la impresioniști sau expresioniști, ceea ce ne permite să parafrazăm celebrele cuvinte ale lui A. Macedonski: „. . .Sînt compozitori care doresc să aibă și care pot să aibă mai multe coarde la harpa lor . . ."

Fără îndoială, unul dintre aceștia era și A. Castaldi care denotă în *Ziua, Poema orelor* o neobișnuită atracție spre imagini estompate, voalate, în care o anume culoare e solicitată în prim plan, după mersul zilei care prezintă o anume luminozitate într-un anume moment, în funcție de raportul soarelui și obiectul spre care-și focalizează razele.

Ziua-Poema orelor este un triptic simfonic avînd următoarele titluri: partea I — *Ore rose, Mattino (Ore trandafirii, Dimineața);*

[98] Prezentat publicului bucureștean la 1 decembrie 1902, în concertul de autor A. Castaldi.

[99] Tomescu, V. Idem, p. 112.

partea II — *Ore d'ora-Meriggio (Amiază, ore aurii);* partea III — *Ore violacee, Sera (Ore viorii, seara).*

Potrivit lui D. G. Kiriac, A. Castaldi . . . „nu și-a propus să descrie diferite scene din aceste momente variate ale zilei, ci a avut în minte aceste diferite momente ale zilei, pe care și le închipuie sub culori deosebite, punîndu-se în starea sufletească cerută pentru a da varietate de simțăminte muzicei sale“[100]. Așadar, nu evenimente, ci stări sufletești surprinde compozitorul în muzica sa, urmărind culoarea sentimentelor, trăirilor, ceea ce îl apropie, dintr-odată, de estetica impresionistă. M. Mărgăritescu, în cronica sa din *Revista Idealistă,* vorbește clar „. . . impresiunile ce le deșteaptă în sufletul omenirii cele trei momente ale zilei“[101].

Liniștea matinală din preludiu este realizată prin „acorduri perfecte“, structuri armonice încredințate corzilor în divisi. Sonoritățile *Andantelui* capătă amploare, conducînd spre culminația ce coincide cu instaurarea unei mișcări mai vioaie, în care alămurile intonează o melodie cu aspect imnic, susținută prin procedee dezvoltătoare, care conduc spre o creștere a sonorității. Urmează revenirea la starea inițială de liniște și contemplare, cvartetul corzilor, peste care se revarsă sunetele harpei, încheie într-o ambianță de seninătate și introspecție.

Allegro moderato este mișcarea inițială a părții secunde, coardele pregătesc printr-un tremolo enunțarea temei de către instrumentele de suflat. Motivul principal e contrapunctat de o altă emblemă, într-o factură sonoră bogată, în care contrastul ritmic e reliefat de tratarea individualizată a diferitelor grupuri timbrale. Mărgăritescu pomenește în cronica sa despre . . . „efectul de dublu cvintet între viorile subîmpărțite“ . . . considerîndu-l drept procedeu novator „O! Dacă bunul și pașnicul Haydn ar trăi, să-l audă, cum ar anatemiza pe tînărul nedisciplinat“[102].

O mișcare mai reținută aduce iarăși incantația imnică a corurilor „. . . care cîntă gloria orelor aurii“ . . .[103] Tema e amplificată și reluată de suflători pe fundalul de tremolo al corzilor, reiterînd sonoritățile de la începutul părții. De remarcat că ambii cronicari, D. G. Kiriac ca și M. Mărgăritescu, par puțin circumspecți față de efectele noi folosite de tînărul compozitor, primul observînd că publicul a înțeles mai puțin această muzică . . . „foarte interesantă“[104].

Melancolia pare să fi fost predominantă în expresia părții a treia, în care sonoritățile pastorale ale flauților, în anturajul celorlalte instrumente de suflat din lemn, conturează „un cînt duios și idilic“[105].

---

[100] K(iriac), G. D. *Cronica.* În: *Revista Muzicală și Teatrală,* I, 4, ianuarie 1905, p. 57.

[101] Mărgăritescu, M. *Concertele Societății Filarmonice Române. Ziua, triptic simfonic de d-l A. Castaldi.* În: *Revista Idealistă,* III, Tom I, 1 ianuarie 1905, p. 111.

[102] Mărgăritescu, M. Idem.

[103] Idem.

[104] Kiriac, G. D. Idem.

[105] Mărgăritescu, M. Idem.

Cel mai inspirat moment al întregii partituri a fost considerat *Allegro-ul vivace*, prezentat de către M. Mărgăritescu drept „*Danțul sacru al Venerei*". O temă energică declanșează o pagină pasionantă, ce capătă dimensiuni orgiastice. În final, se reinstaurează calmul de la începutul mișcării, vioara solo lansează o melodie duioasă, scăldată în acorduri calme, tulburate, pentru o clipă, de ecourile dansului . . .

Ce putea fi mai măgulitor pentru un tînăr compozitor decît remarcile lui M. Mărgăritescu: „Orchestrație rafinată și subtilă, însă totdeauna eufonică, inspirație de o poezie și de o pasiune comunicativă, o supremă distincțiune, iată calitățile prețioase ale simfoniei d-lui Castaldi, care ar putea figura cu succes pe programele concertelor din capitalele cele mai muzicale"[106].

Și M. Cohen-Linariu elogiază partitura „profesorului de mandolină" căci reprezintă „. . . o strofă muzicală de calitate, o bună pricepere în dezvoltarea ideilor și o sigură cunoștință a orchestrei"[107].

„Simfoniei zilei", care conține „pagini așa de tinere și de entuziaste", pare o creație reprezentativă în temeiul ecourilor din presă atît pentru „talentul puternic"[108] al tînărului compozitor, cît și pentru estetica sa.

THALASSA

În 1905, Alfonso Castaldi compune *Thalassa (Marea)*, poem simfonic, la numai un an după ce C. Debussy dăduse la iveală celebra sa partitură *Marea*. Nici despre această compoziție a lui A. Castaldi nu putem emite păreri în afara celor extrase sau deduse din referirile presei, prilejuite de înscrierile în programele unor concerte simfonice bucureștene, dirijate de autor în 1906, 1908 și 1909. Astfel *Thalassa* are un titlu ce ar justifica o interpretare programatică, dar compozitorul nu a dezvoltat o prezentare literară, ceea ce îl determină pe E. D. Fagure să afirme că nu e „programmusik" în înțelesul pe care germanii îl dau narațiunii[109]. Dar N. Pora, în cronica sa din *Viața literară*, descrie, cu lux de amănunte, „poema simfonică interesantă prin puternicele motive polifonice . . ."

Potrivit criticilor, compozitorul descrie cîntecele sirenelor în acorduri minunate de harpă, mugetul valurilor, vijelia, clocotul apelor, potolirea furtunii și liniștea întinderii" . . . *Thalassa* . . . „. . . e o operă de inspirațiune, dar cu o deosebire revelatoare ca instrumentație. Sînt în ea idei, modulațiuni, dezvoltări care fac multă cinste cunoștințelor muzicale ale d-lui Castaldi" . . .

---

[106] Mărgăritescu, M. Idem, p. 112.
[107] [108] Cohen-Linariu, M. *Cronica muzicală*. În: *Universul*, XXII, 352, 22 decembrie 1904, p. 4.
[109] Mărgăritescu, M. Idem, p. 111.

Astfel, ceea ce se reține, privește măiestria compozitorului, pusă în slujba unei fantezii care urmărea în muzică sonorități și planuri bogate.

Admirator al simbolismului, nu ar fi exclus ca ideea lui Alexandru Macedonski din *Thallatta* să fi exercitat o înrîurire asupra compozitorului, cel puțin în opțiunea sa pentru temă ori titlu.

MARSYAS

Dimensiunea reală a talentului și orizontului stilistic al lui Alfonso Castaldi, dinaintea anului 1920, și-a găsit admirabilă întruchipare în *Marsyas*, terminat în 1907, inspirat din legenda descrisă de Ovidiu în *Metamorfozele*. Statisticile programărilor partiturilor acestui compozitor, din anii cînd nu i se pierdusera manuscrisele, pledează convingător în favoarea poziției de prim plan a poemului simfonic, admirabilă realizare imagistică și coloristică, de alură modernă.

A. Castaldi a făcut cîteva referiri la această partitură. Într-un interviu acordat *Rampei*, a descris tema: „E legenda satirului *Marsyas* care, în obrăznicia sa, și-a permis să provoace la întrecere muzicală pe Apollon cu harpa, și marile judecătoare l-au declarat învingător pe Apollon. Spre pedeapsă, Marsyas a fost să fie legat de un copac. Din lacrimile sale și a celor care l-au plîns se născu fluviul Marsyas. Muzica mea exprimă în mod direct întreaga povestire".[110]

O altă referire a compozitorului scrutează epoca în care a fost gîndit și cadrul modernist: „*Marsyas* este scris la o vîrstă cînd compozitorii europeni imitau arta specifică a lui Richard Wagner, și cînd multe frumuseți expresive moderniste postwagneriene nu erau încă descoperite ori erau negate".[111] Sînt aici, suficient de răspicate, adjudecări ale originalității, mai tranșante în următoarea mărturisire: „*Marsyas* este o exuberanță a sentimentalismului în natură, exprimată printr-o tehnică melodico-ritmică-instrumentală, personală".[112]

Într-adevăr, cu greu se stabilește filiera directă sau modelul urmat, căci muzica lui A. Castaldi este suficient detașată, dezvăluindu-și identitatea proprie. Și totuși, descendența wagneriană invocată, pare de mult depășită, stilul său oferind indicatori autonomi, deși cadrul nu este altul decît acela în care se definesc entitățile impresioniste postromantice. Din această cauză, muzica din *Marsyas* este originală și totodată nu prea, în sensul că operează în aceiași parametri, ce par

[110] Orchiș, R. *De vorbă cu d. Castaldi* în: *Rampa*, I, 58, 25 decembrie 1911, p. 6.

[111] Tomescu, Vasile. *Alfonso Castaldi*. *op. cit.*, p. 138. Folosește un manuscris aflat în colecția George I. Stratulat.

[112] Castaldi, Alfonso. *Gînduri*. În: *Muzica*, III, 10, septembrie-octombrie 1921; cf. Tomescu, V. Idem, ibidem.

destul de familiari, în urma unor perseverente audiții ale partiturilor de la cumpăna veacurilor XIX—XX. Un fapt rămîne de necontestat, muzica aceasta își dezvăluie nebănuite frumuseți și apare foarte emoționantă datorită sevei generoase pe care o posedă, și individualității ce nu se dezminte, ceea ce, să recunoaștem, e mult și poate fi considerat drept apanajul originalității.

Tipologia adoptată este cea a poemului simfonic programatic, în care legenda literară se transpune în muzică, putînd fi urmărită moment cu moment. Dacă la începuturile sale, poemul simfonic romantic avea un coeficient de imponderabilitate în desfășurarea evenimentelor, furnizînd doar liniile generale, mai tîrziu, poemul simfonic capătă concretețe, ajungînd să cadă în extrema cealaltă, cînd detaliile abundă, iar evenimentele descrise nu se rezumă la cele semnificative.

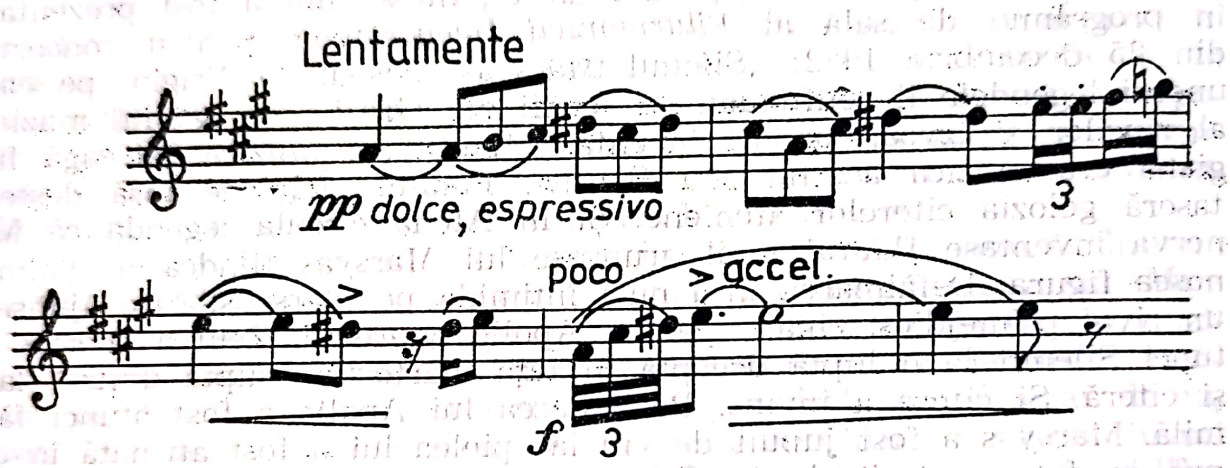
Dar iată legenda transpusă muzical, după cum a fost prezentată în programul de sală al *Filarmonicii* bucureștene, pentru concertul din 25 decembrie 1922: „Silenul Marsyas, născut în Frigia, pe care uneori legendele îl confundau cu satirii din Grecia, era geniul muzical al rîurilor și izvoarelor. El inventase flautul . . . Muzica întreagă frigiană era muzica acestui zeu flautist. Flautele frigiene însă deșteptaseră gelozia citerelor ateniene. Și în Atena circula legenda că Minerva inventase flautul și îl aruncase lui Marsyas fiindcă îi schimonosea figura. Defăimarea însă nu-l întimida pe Marsyas, care ajunsese un rival primejdios, chiar pentru Apollo citaredul. Zeul a chemat atunci Silenul la o luptă dreaptă în fața martorilor, lupta dintre flaut și citeră. Și citera a învins. Răzbunarea lui Apollo a fost atunci fără milă. Marsyas a fost jupuit de viu iar pielea lui a fost atîrnată în copac în fața peșterii de la Celeanae din Frigia. Din această peșteră izbucnește un rîu care se cheamă Marsyas".

În *Marsyas*, Alfonso Castaldi lasă impresia că preia creator experiența acumulată în materie de poem simfonic, realizînd o capodoperă a genului, în care evenimentele descrise se polarizează asupra celor două imagini care se confundă, satyrul și zeul, simbolizînd disputa pentru supremație între muzica aulodică și citaredică, cromatică și diatonică. Opoziția conține și sintagma luptei pentru recunoașterea primatului muzicii instrumentelor de suflat sau al celor cu corzi, lira ori chitara, și, mai generalizat, „rivalitatea celor două culte, al Afroditei și al lui Apollo", rivalitatea a două modalități de abordare a muzicii: neprofesionalistă și profesionistă.

Protagoniștii sînt prezentați în fabula unei acțiuni dramatice, ceea ce sporește considerabil suportul fabulei, proiectînd tipologia poematică spre sfera dramei muzicale. Astfel, întreaga derulare a evenimentelor are nerv și justificare, doi eroi, în special, Marsyas, căci diagrama trăirilor sale îi conferă statut de personaj cu o bogată desfășurare psihologică, minuțios grefată în imaginile muzicii. Tocmai metamorfozarea psihologică a personajelor, în speță a lui Marsyas, poate servi pentru etalarea contribuției lui A. Castaldi la îmbogățirea spectrului poemului simfonic aflat în faza istorică ce, deja, iradia strălucirea crepusculară.

Compozitorul nu cade în capcana ilustrativismului muzical, imaginile păstrează acea altitudine ce demonstrează viziunea generalizată, servind traiectoriile majore ale acțiunii, ale legendei mitologice. În acest scop, recurge la două embleme muzicale, a căror dialectică va servi proiectării imaginilor. Axarea întregului eșafodaj pe două teme nu exclude tehnica motivică; îndeosebi prima, favorizează departajarea acestora și relativa lor autonomie. Cei doi vectori tematici sînt astfel dispuși, încît opoziția lor să conducă la articularea unei forme sintetice, de sonată, îmbinată cu duble variațiuni.

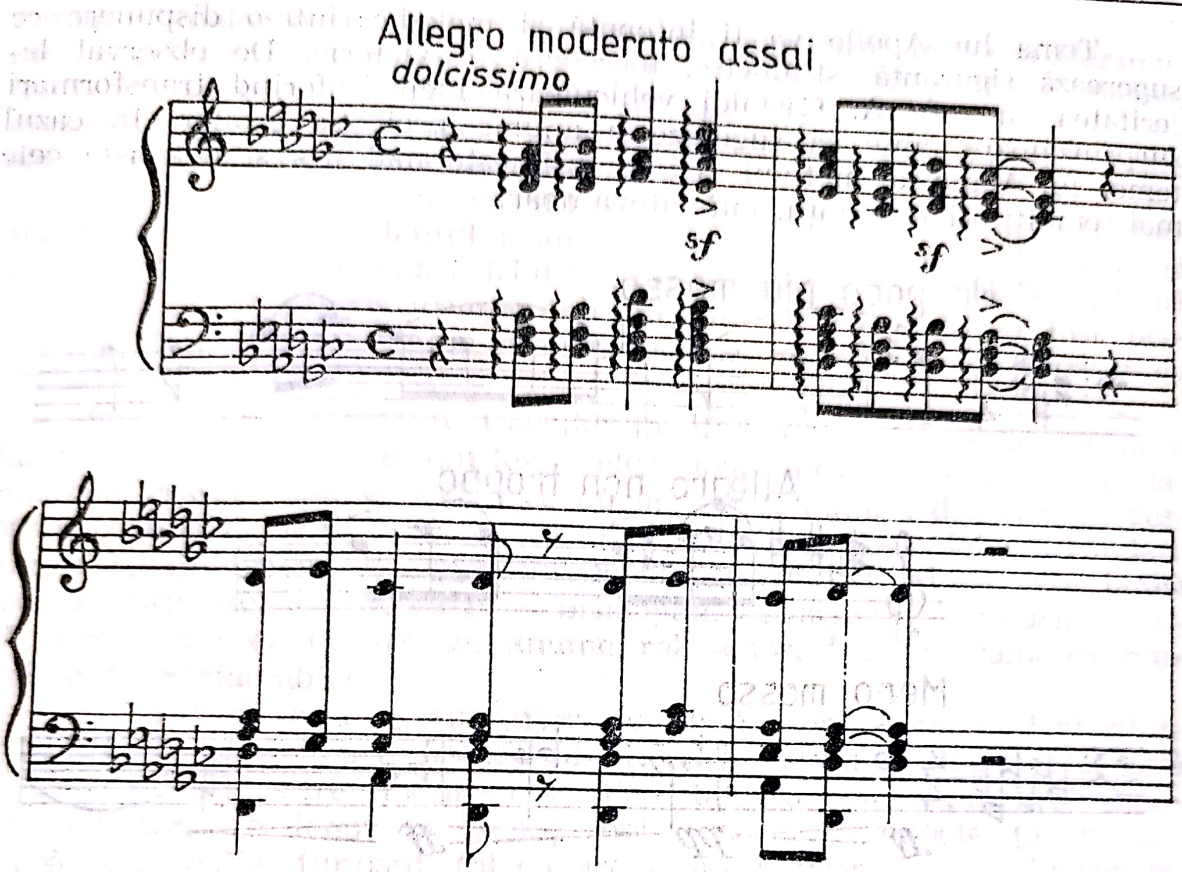
Este interesant că A. Castaldi a fost preocupat de găsirea specificității muzicii antice, grăitor fiind arhaismul cromatic al temei flautului solo; modală, cu formule de triole, valori prelungite, care nu este alta decît personificarea lui Marsyas, a artei sale, a cîntului său:



Frumusețea acestei teme cu iz pastoral, cu rezonanțe de fluier, conține o nostalgie, cum afirma D. Cuclin . . . „în care nici un motiv nu este din al muzicii noastre populare sau asimilat ei, — este scurs în creerul creatorului ei din cerul nostru românesc“ . . .[113]

Exemplul citat este doar prima frază, întreruptă sau completată printr-o formulă de coloristică orchestrală, obișnuită în tehnica lui A. Castaldi, dinamizînd factura, întregind imaginea cu un contrast. Se continuă tot prin solo flautului care dezvoltă formule inițiale, îmbogățindu-le printr-o tehnică variațională, de o surprinzătoare fantezie melodico-ritmică. Așadar, Marsyas a fost portretizat printr-o monodie. Apollo, în schimb, e prezentat printr-o temă cu un generos contur melodic, indestructibil legată de contextul armonic care predomină, cucerind prin claritate și noblețe, prin caracterul său eminamente diatonic, aducînd de asemenea, o aură imnică, arhaică. De observat cadrul melodic pentacordal ca și cadența dorică:

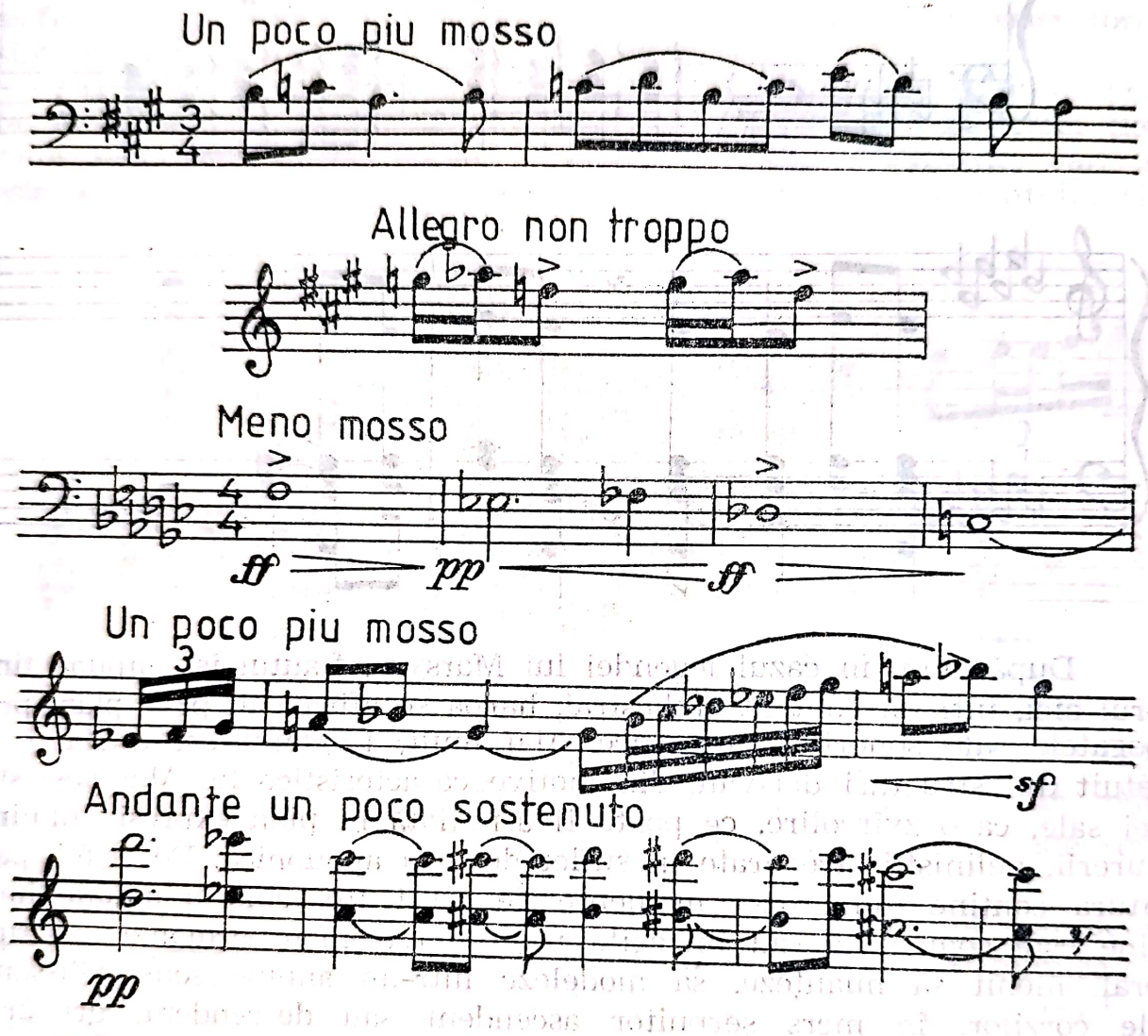
[113] Cuclin, Dimitrie. *Alfonso Castaldi*. În: *Muzica*, III, 9—10 septembrie 1921; cf: Tomescu, V. Idem, p. 139.



După cum, în cazul legendei lui Marsyas, flautul își impune timbrul aici, într-un context orchestral, harpa se afirmă în prim-plan, prin bogatele sale sonorități armonice. Mai mult, fundalul orchestral e alcătuit din structuri derivate din motive caracteristice lui Marsyas, sferei sale, ca o zvîrcolire, ce poate fi asimilată în plan expresiv uimirii, durerii, neliniștii strecurate în suflet de arta apollonică. De altfel, partitura conține numeroase momente de acest tip, cînd o anume imagine este comentată sau întregită printr-un element armonic sau timbral, menit să nuanțeze, să modeleze într-un anume sens. Glissandi ale corzilor, în mers șerpuitor ascendent sau descendent, grupările ritmice neregulate, aflate într-o mare varietate, mersuri melodice modale intens cromatizate și acorduri cu sunete melodice paralele ori cu profil bitonal întregesc, într-un mod fericit, arsenalul tehnic cu care operează compozitorul.

Și A. Castaldi se dovedește a fi minuțios în indicarea celor mai mici detalii în partitură, ceea ce înseamnă o maximă grijă pentru înțelegerea intențiilor sale, ghidînd fantezia interpretativă spre o expresie cît mai subtilă și mai rafinată. Astfel de indicații, mai rare sînt: *con voce chiara, con sonorita fischiante, ruvido, strappate con forza, comme un richiamo lontano, più sentito, rubato, dolce ed armoniose, mormorando, squillante e vittorioso, agitandosi poco a poco, violento, fluido, misterioso, molto sentito e marcato...*

Tema lui Apollo va fi intonată și melodic, într-o dispunere ce sugerează siguranță, strălucire, încredere în victorie. De observat lejeritatea cu care A. Castaldi vehiculează ideile, oferind transformări surprinzătoare, apte să sugereze o anume proiecție eroilor. În cazul temei lui Marsyas, motivul „c" se întîlnește mai des și cunoaște cele mai semnificative mutații. Iată cîteva doar:



Dramaturgia poemului e gîndită în valuri, în etape, purtînd cele două teme, conform formei de sonată, pe un traseu tonal ce are drept centru La major. Contrastul în expoziție se realizează în relație de cvartă micșorată, prezentarea lui Apollo este în Re bemol major. Al doilea val, dezvoltarea are centrii tonali do, la bemol și semnifică întoarcerea celor doi muzicieni. Reexpoziția, al treilea val, readuce la minorul. Coda este în Do și apoi Re major evocînd în sonorități calme chipul nefericitului aed Marsyas.

Relația tonală de cvartă micșorată din expoziție, bunăoară, nu e o floare rară în acest poem, extinzîndu-se la parametrii discursului melodic, în funcție de starea psihologică reclamată de cursul acțiunii. Astfel, în repriză, tema lui Marsyas, la minor, *Lento malinconico*, de-

venită o melopee de largă respirație, cu puternice inflexiuni dramatice, e presărată cu numeroase salturi intervalice micșorate și mărite, îndeosebi de cvartă și cvintă, ceea ce înseamnă că, pe măsură ce situația eroului devine critică, sporește ponderea acelor intervale care suscită instabilitate și expresie dramatică.

Măsurile care încheie poemul par să sugereze perspectiva astfel formulată programatic: „Flautul a rămas multă vreme disprețuit de Apollo și de greci, pînă cînd, tîrziu, a izbutit să obțină încetățenire în Delfi, după ce Saccadas din Argos, compunînd un imn pentru flaut, a fost preferat la jocurile pitice. Abia atunci, se zice, că Apollo s-a împăcat cu flautul".

Muzica compusă de A. Castaldi în *Marsyas* își dezvăluie poezia și farmecul captivant prin antiteza celor două ipostaze tematice fundamentale, plasate într-un cadru ce uneori evocă natura, din care se desprind o serie de entități ce par a avea funcțiile personajelor secundare din piesa de teatru, intervenind laconic cu reflexii, după care iarăși cedează primatul protagoniștilor principali. Acuratețea scriiturii, redusă numai la ceea ce are un anume rol sonor, face ca valoarea muzicii să fie remarcabilă.

A. Castaldi e un compozitor de clasă, vehiculînd o dexteritate în obținerea unui colorit orchestral pitoresc, optînd pentru o orchestră de tip romantic, care nu are ceva deosebit, cu compartimentul corzilor, suflători de lemn (3 flauți), doi corni și trompete (3 în do), harpă și percuție: timpani, toba mare și mică, trianglu și glockenspiel. Altfel spus, A. Castaldi a știut în *Marsyas* să descrie o suavă și tristă poveste, un concurs la care trebuiau declarați învingători ambii candidați, un concurs care l-a dus la pierzanie pe cel care credea în frumusețea și robustețea artei sale. Oare nu a plătit prea scump? Concluzia? Credem că aprecierea lui M. Mărgăritescu din 1913, prilejuită de reascultarea acestei partituri spune totul: „... muzica intelectuală și realistă totodată, pictată de un pictor care redă cu măiestrie coloritul just, scrisă, concepută de un muzician mînuitor dibaci al orchestrei și al tezaurilor armonice, de un poet care știe să păstreze o unitate de stil învăluită în podoabele cele mai potrivite".[114]

Timpul nu a reușit să diminueze valoarea poemului simfonic *Marsyas*, criticile nefavorabile, căci au fost și de acestea, nu au reușit să întunece strălucirea ei. Astfel, I. Borgovan, tot în 1913, recunoscîndu-i calitățile, obiectează asupra inspirației și coerenței: „Armonii mai mult riguroase decît subtile și crîmpee de fraze tratate cu o știință superioară, pun în cadență o cultură muzicală de metăgăduit. Ceea ce însă lipsește compoziției, e inspirația și o continuitate perfectă între gîndirile muzicale".[115]

---

[114] Mărgăritescu, M. *Viața artistică ... Concertul simfonic al d-lui A. Castaldi.* În: *Flacăra*, II, 20, 2 martie 1913, p. 159.

[115] Borgovan, Ion: *Artă. Concertele bucureștene. Concertul Castaldi.* În: *Luceafărul*, XII, 10, 16 mai 1913, p. 331.

Marsyas rămîne un moment în istoria muzicii românești, nu numai prin valoarea sa intrinsecă, ci și prin exemplul, prin orizonturile și imboldurile generate în conștiințele discipolilor lui A. Castaldi. Avem în vedere ideile compunerii unor poeme simfonice pe anumite teme, ca și direcția declanșată de această partitură și de cele care s-au pierdut. Se cunoaște că A. Castaldi plănuia un ciclu de trei poeme care ar fi fost alcătuit din *Marsyas, Acteon* și *Misenus,* dar o serie de cauze inclusiv subiective, l-au făcut să fie mai puțin activ în domeniul creației, ceea ce l-a determinat să sugereze cele două subiecte studenților săi.

Dincolo de asemenea fapte, A. Castaldi are meritul de a fi arătat, prin modelul partiturilor sale, că valoarea e compatibilă doar cu exigența, înțelegînd prin aceasta că numai înalta probitate profesională poate genera creații apte să reziste și pentru aceasta numai pulsul epocii, tehnica și stilul componistic modern are șanse de propulsare în timp. Însăși creația lui A. Castaldi servește ca exemplu în această ordine de idei căci, interpretat la Rostock în primăvara anului 1909, poemul simfonic *Marsyas* a fost astfel apreciat: „... realizare clasică a unor principii moderne de stil. Compozitorul dovedește o personalitate originală, bine marcată. Poema *Marsyas* este scrisă cu multă genialitate... Muzica lui e puternică, sonoră, fără de a fi însă o simplă arhitectură zgomotoasă ca muzica multor moderni“ ...[116].

Succesele acestei creații s-au repetat odată cu fiecare programare în România sau peste hotare. Și totuși, soarta pare a-i fi mai departe potrivnică lui A. Castaldi, mai întîi că i-a smuls o mare parte a partiturilor, apoi, pentru că nu e cunoscut și cîntat pe măsura forței artistice a muzicii sale.

IDILA — IMPRESII ROMÂNEȘTI

Fiind intervievat în 1911 asupra existenței muzicii românești, A. Castaldi indică arta populară care... „este un material bogat și recunoscător pentru construcții simfonice“. R. Orchiș care-l intervieva, merge mai departe, punîndu-i o întrebare cheie la care A. Castaldi răspunde echivoc. Întrebarea era: „Dar dacă sunteți așa de aprig partizan al acestei teorii (posibilitatea dezvoltării simfonismului pe baza muzicii populare, *n.n.)* de ce nu călcați pe urmele lui Enescu, de ce nu contribuiți cu prinosul dumneavoastră la umplerea acestui mare și simțitor gol?“[117]

Răspunsul vine totuși peste doi ani, cînd A. Castaldi dă la iveală *Idîla — Impresii românești,* suită simfonică, compusă în 1912. Prima

---

[116] *Alfonso Castaldi.* În: *Noua revistă română.* Tom 5, 26, 5 aprilie 1909, p. 403.

[117] Orchiș, R. *De vorbă cu A. Castaldi.* În: *Rampa,* I, 58, 25 decembrie 1916, p. 6.

audiție a avut loc la București, la 19 februarie 1913. După titlul general, ca și al celor trei părți: *Dumineca la țară, Idila* și *Inviere* este o creație programatică. Nu trebuie uitat că A. Castaldi s-a apropiat de creația corală românească, orchestrînd două dintre capodoperele ei, creații de mare audiență în epocă, datorate lui I. Vidu: *Răsunetul Arealului,* orchestrat în 1908, iar un an mai tîrziu, *Preste deal.* Partitura fiind pierdută, cîteva aprecieri de epocă pot indica orientarea muzicii, deși nu sînt unanime în susținerea gradului de specificitate.

Cert este că A. Castaldi a căutat în mod deliberat să se inspire din muzica populară românească. G. Marius îl laudă pentru aceasta. „Castaldi e un suflet atît de superiorizat încît a putut să-și asimileze toată susținerea românească, a simțit toată frumusețea, toată poezia, tot sentimentalismul muzicei populare românești. A dovedit în *Idila — impresii românești* că muzica noastră populară, ca și a celorlalte națiuni, poate fi izvorul unei arte superioare, poate da naștere unei muzici viguroase, plină de frumuseți deosebite"[118]...

Dar părerea lui M. Mărgăritescu este la antipod, deși îi recunoaște o serie de calități: „*Idila română* a d-lui Castaldi, atrăgătoare, elegantă, grațioasă, e scrisă — cu toată *doina* ce-o parcurge — de un poliglot care vorbește românește cu un accent străin; acest gen, în care trebuie să domnească inima într-adevăr românească, n-are tălmaci mai delicios ca iubitul nostru maestru G. Stephănescu..."

Rîndurile care continuau această apreciere erau măgulitoare la adresa muzicianului venit „cu o liră vibratoare în traistă, pribeagul de odinioară a cucerit dreptul de împămîntenire..."[119]

Negativ se pronunță I. Borgovan pentru care *Idila* „nu e decît un aer românesc denaturat și silit. Desigur, că nu gama orientală cu cele două secunde mărite în doină și sfîrșiturile de fraze în octave sunt specifice graiului nostru muzical..."[120]

Și totuși, tentativa lui A. Castaldi, reușită sau nu, reprezintă un gest care nu trebuie subestimat, ținînd cont de formația sa, de personalitatea sa. Prin *Idila* a încercat să se apropie, să se integreze în mișcarea componistică a vremii, fiind, mai ales pentru discipolii săi, un exemplu. S-ar putea ca atitudinea nu prea favorabilă a celor mai competenți critici să fi constituit un motiv de amărăciune pentru compozitorul-pedagog, iar studenții săi să fi auzit vorbind că n-o să mai repete o atare experiență... A mai compus cîteva părți dintr-o *Suită* în La major pentru orchestră de coarde, în stil neoclasic. Părțile terminate au fost: *Preludiu, Arie* și *Pastorală.*

---

[118] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 40; cf: Marius, G. În: *Rampa,* II, 404, 21 februarie 1913.

[119] Mărgăritescu, M. *Viața artistică... Concertul simfonic al d-lui A. Castaldi.* În: *Flacăra,* II, 20, 2 martie 1913, p. 159.

[120] Borgovan, I. *Artă. Concertele bucureștene. Concertul Castaldi.* În: *Luceafărul,* XII, 10, 16 mai 1913, p. 331.

SIMFONIA NR. 1

A treia mare categorie e reprezentată de simfonie. Pînă în 1920, A. Castaldi a compus o singură partitură în acest gen. Intenționa ca simfonia să se intituleze *Roma*, dar ulterior a renunțat la această titulatură. Cert este că, între 1911—1916 a compus *Simfonia nr. 1*, azi pierdută[121], necîntată în public, despre care se cunosc numai cîteva date. În tot cazul, în interviul deja cunoscut, acordat lui R. Orchiș pentru *Rampa*, întrebat: „Simfonia I?" răspunde: „Este o simfonie în *3 părți*, deoarece sînt partizan hotărît a *3 părți* numai; va fi o autosimfonie, al cărei cuprins se va putea rezuma în aceste două motive: *Amore e dolore (Dragoste și suferință)*.

Vasile Tomescu oferă în monografia *Alfonso Castaldi*[122] vectorul programatic al *Simfoniei*, transcris după o inscripție a autorului: „La început va fi pe plan armonic senzualul, dezvoltîndu-se treptat mai puternic, mai intens, mai focos, pasional și trecînd prin toate fazele, de la dorința care devoră pînă la completa satisfacție a simțurilor.

Îi ia locul Suferința, care purifică pasiunea senzuală lăsînd totuși o senzație de oboseală și de opresiune, o sfîrșeală generală a ființei. Ambele, *Dragostea și Suferința*, contopite și dezgolite de accentele lor de senzualitate și de amărăciune, se înfățișează de aici înainte în sonorități evanescente, aș zice, spiritualizate.

În sfîrșit, Dragostea și Suferința, una purificată de cealaltă, ca două suflete gemene, se vor înălța către lumina eternă, către renunțarea la orice voință, către Nirvana. Se cunoaște că prima mișcare se intitula: *Amore e Dolore*, iar a treia, *Orgiastica*".[123]

A. Castaldi revine asupra genului și, în 1925, dă la iveală o monumentală partitură: *Simfonia nr. 2*, în la minor, *Eroul fără glorie*, cu caracter autobiografic. Dar despre aceasta, într-un alt volum. Ceea ce se cuvine reținut este că, în calitate de compozitor, autorul lui *Marsyas* a înscris o pagină nemuritoare în istoria muzicii românești, în istoria muzicii universale, iar în calitate de profesor a format maeștri de necontestat, cu o contribuție relevantă în afirmarea simfonismului autohton, consolidînd frontul în fruntea căruia se afla George Enescu.

---

[121] În *Viola maistrului Castaldi* de Allegri, din *Muzica* (II, 2, decembrie 1919, p. 24) se putea citi: „Castaldi, după refugiul de 8 luni la Iași și o călătorie în Rusia, a ajuns în Italia. S-a reîntors cu o violă superbă. N-a mai găsit partitura *Simfoniei*, ultima simfonie, terminată în 1916. Era foarte mare, a mai văzut două foi" ... De reținut că A. Alessandrescu, în *Lettera da Bucarest*, din *Il Pianoforte, Februario* 1923 (cf. *Scrieri alese* întocmite de Ileana Rațiu, Buc. Edit. Muz., 1977, p. 64) afirmă că *Simfonia* e în do minor . Vasile Tomescu în monografia sa (p. 140) indică tonalitatea la minor. V. Cosma în *Muzicienii Români*, București, Edit. Muzicală, 1970, p. 102, indică tot la minor.

[122] Tomescu, V. *Alfonso Castaldi*, *op. cit.*, p. 140. Traducerea George I. Stratulat.

[123] Tomescu, V. *op. cit.*, p. 244.

Scanned with OKEN Scanner

I. N. OTESCU — REFLEXE IMPRESIONISTE ȘI NAȚIONALE

Personalitate fascinantă, muzician desăvîrșit, Ion Nonna Otescu a fost unul din fermenții vieții muzicale, îndeosebi după 1920. Pînă atunci s-a format ca muzician, acordînd prioritate compoziției muzicale, impunîndu-se ca unul dintre cei mai străluciți creatori, promotor al modernismului, urmărind transplantarea impresionismului pe sol românesc.

S-a născut la București, la 3 decembrie 1885, într-o familie de intelectuali, tatăl fiind profesor de matematică. Între 1903 și 1911 studiază cu asiduitate la Conservatorul din București cu A. Castaldi, D. G. Kiriac, iar apoi, la Paris, unde frecventează Schola Cantorum și Conservatorul Național, avînd ca profesori pe Vincent D'Indy și Charles Marie Widor. Potrivit mentalității vremii, că profesia muzicală nu oferă o carieră impunătoare, a studiat, în paralel, științele juridice, obținînd doctoratul la Paris. Pasiunea muzicală a fost însă mai puternică. I. N. Otescu s-a consacrat artei sunetelor, devenind profesor al Conservatorului din București în 1913, cînd era deja un apreciat autor de partituri simfonice, dar debutul îl face în teatru, compunînd muzică la comedia lui Nicolae Otescu — *Bubi*. Urmează piese camerale, cîteva lieduri, scrise într-o manieră postromantică, indicînd acumularea ce se realiza pe măsura înaintării studiilor muzicale.

La clasa lui A. Castaldi, are posibilitate să-și lărgească orizontul, interesul său fiind canalizat spre procedee moderne, fără de care existența componistică părea indezirabilă. Rînd pe rînd se destramă tainele muzicii wagneriene, admirația îndreptîndu-se, tot mai decis, spre compozitorii francezi, îndeosebi César Franck, care apăreau în ochii tinerilor drept promotorii cei mai avizați ai noilor tendințe, Debussy întruchipînd, în acest plan, idealul suprem.

UVERTURA

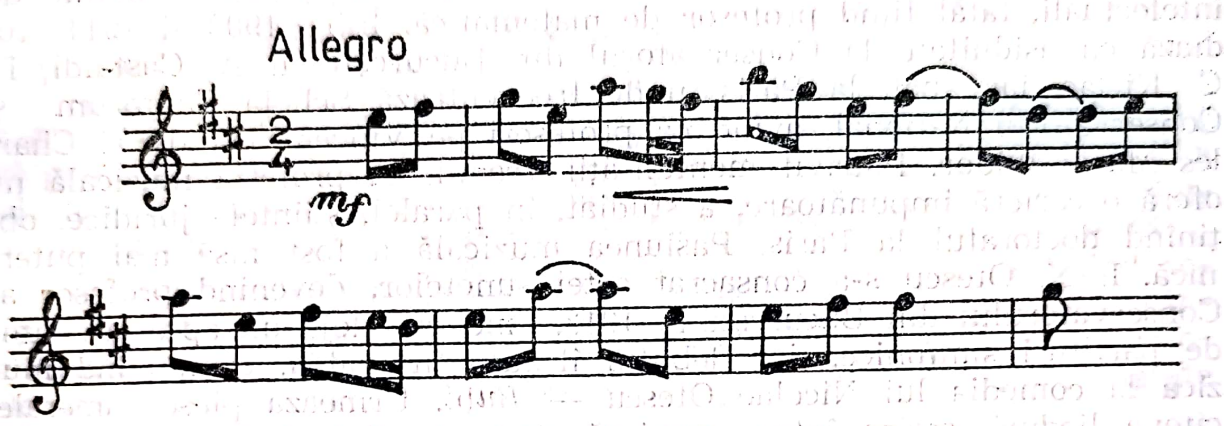
Și totuși, întîia partitură mai importantă, *Uvertura*, în Re major, terminată la 9 aprilie 1908, nu trăda noile trăsături, cel mult, rigoarea lucrărilor de școală. Dedicația făcută spune multe: „Domnului D. Popovici, Directorul Conservatorului de muzică din București, respectuos dedic prima mea încercare".[124]

De bună seamă, stilul *Uverturii* nu avantajează originalitatea gîndirii, cel mult, muzicalitatea și o relativă ușurință în proiectarea

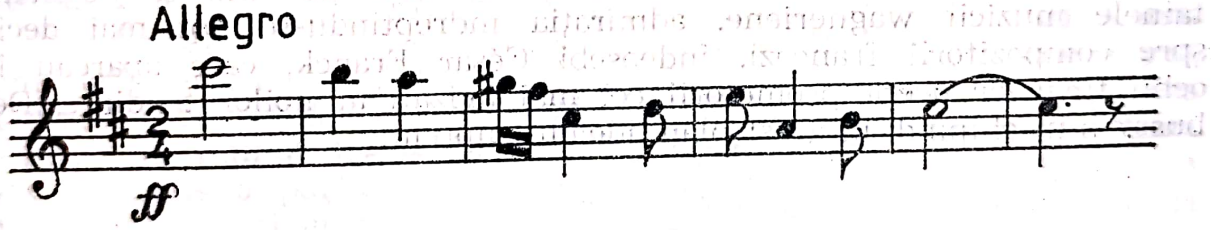
[124] Manuscrisul, ca și altele, se păstrează în bogatul fond muzical al Bibliotecii Academiei R.S.R. din București.

ideilor. Sub aspectul concepției, compozitorul n-a urmărit decît să demonstreze că stăpînirea formei este posibilă. De altfel, în primele partituri pentru orchestră, I. N. Otescu apelează la genuri larg acreditate: uvertura, nocturna, idila, chiar dacă, în unele cazuri, le vor întregi titluri descriptive, picturale.

Tipologia *Uverturii* este clasică, o parte lentă secundată de o alta repede, de amploare. Mișcarea *Andante* are caracterul ambiental, cu elemente sonore de atmosferă, conturînd un cadru liric. Dinamismul exuberant al mișcării rapide e surprins în tema principală, cu o melodică jucăușă și expansivă, avînd o netulburantă fizionomie diatonică, în care doar ritmul aduce varietate prin implantarea unor sincope:



Lirică și jovială, apare tema secundară, de asemenea, mai interesantă în trama ei ritmică, neavînd, cu toate acestea, un desen original:



Travaliul este menit să pună în evidență stăpînirea degajată a temelor de armonie, pe alocuri și de contrapunct, într-o desfășurare fluentă, ce găsește în învеșmîntarea orchestrală culoare și relief.

Compozitorul simte nevoia unor repere imagistice în determinarea muzicii, ceea ce denotă o puternică înclinație spre programatism, ilustrată de partiturile simfonice care urmează. După structură și mai ales titlu, I. N. Otescu preconizează clase de creații programatice. Prima, miniaturi, cu o tentă simbolică, surprinzînd un peisaj, într-o stare eternă. A doua, piese simfonice mai desfășurate, cu un titlu ce indică sursa de inspirație în subiectul unei legende mitologice, ceea ce presupune o acțiune transpusă în sunete. Primei clase îi aparțin creații monopartite, celei de a doua, creații mai complexe, de formă liberă, poemul simfonic.

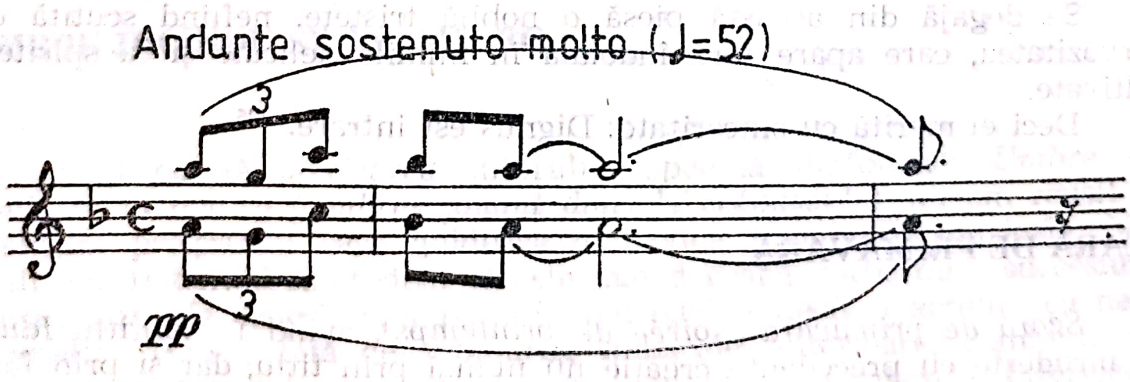
Scanned with OKEN Scanner

Partiturile primei clase sînt: *Seară de toamnă* și *Seară de primăvară*, *Umbre jucînd în amurg*, iar clasei a doua: *Templul din Gnide*, *Legenda trandafirului roșu*, *Narcis*, *Vrăjile Armidei*. O altă clasă programatică o formează *Cuvinte din bătrîni* și *Impresiuni de iarnă*, în care inspirația se întemeiază pe cîntecul popular românesc, ba chiar și mobilul poetic. Ceea ce este foarte curios, privește faptul că cele nouă, zece partituri cu *Uvertura*, au fost compuse doar în șapte ani, între 1909—1915. Deci, între anii '20 și '27 ai vieții și, deși a mai trăit un sfert de veac, moare la 25 martie 1940, nu a mai abordat muzica simfonică decît în 1923, cînd a semnat un *Scherzo pentru orchestră*.

Altfel spus, I. N. Otescu prezintă o stranie traiectorie componistică, fiind extrem de prolific o scurtă perioadă după care, chiar înainte de a fi absorbit de obligații în viața muzicală a României, încetează să mai fie interesat de muzica simfonică. Ceva asemănător se va petrece și cu Alfred Alessandrescu, prietenul său bun. Dar să nu anticipăm.

SEARĂ DE TOAMNĂ

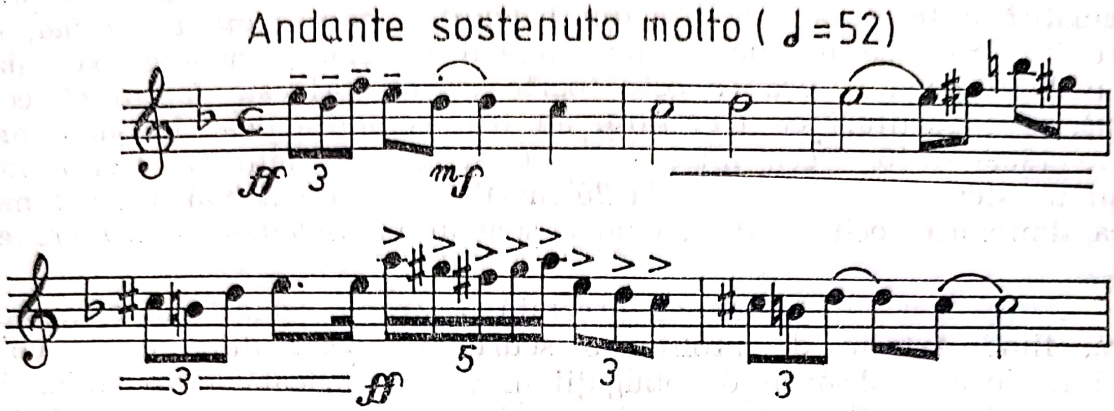
Seară de toamnă (Soirée d'automne), poartă subtitlul *Nocturnă* și angajează orchestra de coarde. A fost terminată la București, 24 octombrie 1908, deci înainte de a se duce la Paris, totuși, vădește înrîurirea impresionistă, fie și din elipticul motiv cu care debutează, într-o sugestivă imagine contemplativ-meditativă:



Armoniile au puritatea razelor palide ale asfințitului, iar umbrele înserării capătă dimensiuni învăluite în mister. Însăși prezența, deloc neglijabilă, a formulelor ritmice neregulate, a triolelor, pentru a imprima muzicii un mers ezitant, legănat, tulburător, pare să probeze filiera impresionistă. Mai invocăm și meandrele sinuoase ale melodiei ce tronează asupra întregului, într-un tumult generos, ce cucerește, fiind în fond amplificarea variațională a motivului inițial,

Scanned with OKEN Scanner

existent ca emblemă în exemplul anterior. Se recunoaște la începutul melodiei cantabile, cu contur din ce în ce mai capricios:



Meticulozitatea cu care sînt notate detaliile, lasă să se vadă urmărirea unor sonorități cărora li se cunoaște efectul. Compozitorul nu caută contraste, nu are nevoie de opuneri de nici un fel, cursivitatea molcomă și ațintirea într-o singură direcție îi sînt suficiente pentru a determina atitudinea de încîntare, în fața peisajului închipuit. Și nu e deloc ușor ca o muzică aparent statică, să declanșeze răscolirea auditorului, cufundarea prin mijlocirea sunetelor într-o stare de beatitudine și interiorizare.

Manuscrisul acestei partituri poartă următoarele caracterizări, foarte încurajatoare, ale profesorului Alfonso Castaldi: „Această piesă compusă pentru instrumente de coarde, denumită de autor *Nocturna*, prezintă reale calități de compoziție. Armonia pretutindeni are o valoare expresivă, îndeajuns de importantă. Ea nu duce lipsă nici de candoare, nici de emoționalitate.

Fragmentul melodic din debut... este condus și bogat, elevat.

Se degajă din această piesă o nobilă tristețe, nefiind scutită de nervozitatea, care apare fără îndoială în inimile delicate și la spiritele cultivate.

Deci el merită cu sinceritate: Dignus est intrare.“[125]

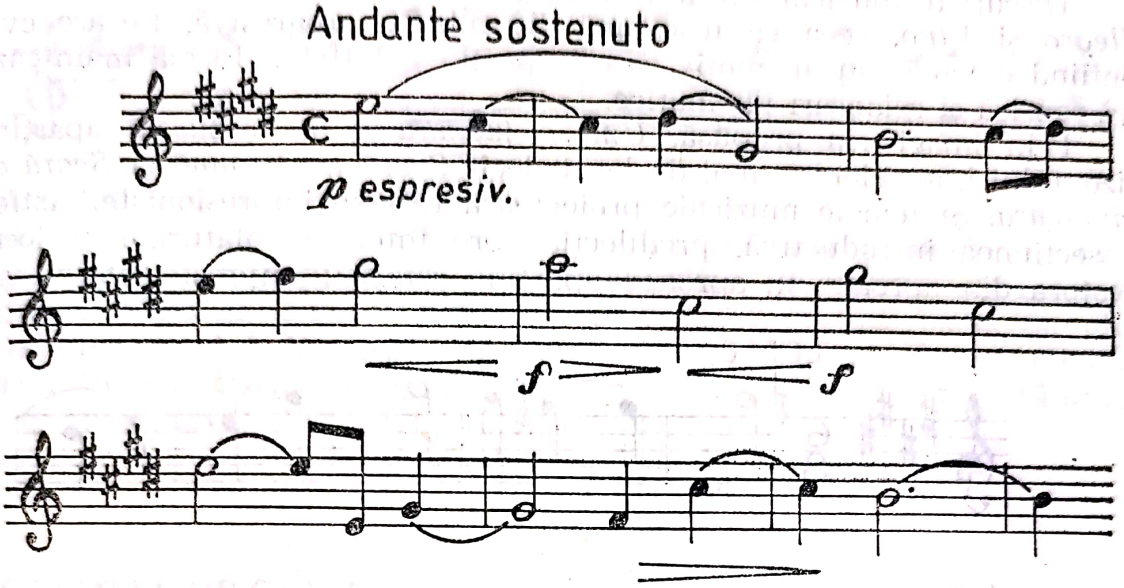
SEARĂ DE PRIMĂVARĂ

Seară de primăvară (Soirée de printemps), avînd în subtitlu *Idilă*, se înrudește cu precedenta creație nu numai prin titlu, dar și prin formația instrumentală de coarde: vioara solo, viori I și II, viole, violoncel solo, violonceli și contrabași. Înrudirea poate fi demonstrată și prin faptul că a fost semnată în toamna aceluiași an 1908, la 10 noiembrie, București.

Se relevă și în muzica acestei piese, de proporții laconice, tendința spre realizarea unei atmosfere globale, de esențe lirice, în nuanțe pas-

[125] „Este demn să intre“ — evident, în templul artei componistice.

telate, dominată de o singură stare sufletească. Forma ternară nu dezminte afirmația aceasta, căci contrastul e aparent, secțiunea centrală avînd mai degrabă rolul de a complementa starea inițială. Pe fundalul agitat de optimi (din cînd în cînd șaisprezecimi) se înalță această melodie de suflu contemplativ:



Gingășie, claritate, forță poetică, sînt calitățile muzicii din *Seară de primăvară,* în care nu trebuie căutat nimic alceva decît o fugitivă meditație lirică. *Idila* este apreciată în felul următor de H.Göring: „. . .lucrată în stil modern, melodia sa te face să te gîndești la Grieg, iar frazeologia la moderni, orchestrație bogată și plină de colorit“[126].

UMBRE JUCÎNDU-SE ÎN AMURG

Deși poartă precizarea autorului, „poemă simfonică“, *Umbre jucîndu-se în amurg (Ombres jouant dans le crépuscule),* nu am reușit să deslușim programul care ghidează dialectica imaginilor muzicale. Mai mult, am fi tentați să credem că este mai degrabă vorba de o succesiune de ipostaze ale căderii crepusculului, mai curînd decît o acțiune cu nerv dramatic. Totuși, față de tablourile muzicale anterioare, dominate de o stare contemplativ-meditativă, aici se oferă o mișcare interioară, ce antrenează mai multe teme și, implicit, schimbări de tempouri, modulații.

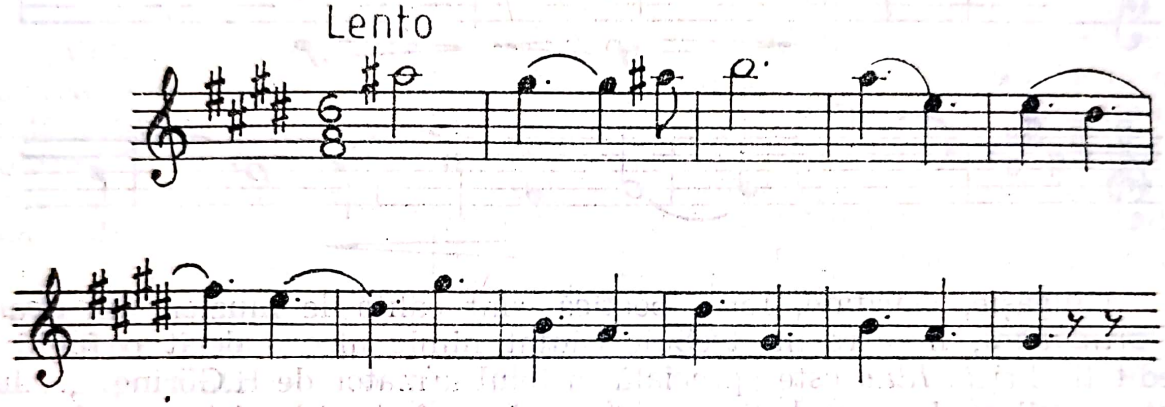
Din această partitură, I. N. Otescu își determină ansamblul orchestral: 3 flauți (ottavino), 2 oboi, clarineți în la, corni în fa, fagoți, tuba

[126] Göring, H. *Producțiile Conservatorului de muzică.* În: *Muzica,* II, 6, martie 1908, p. 218.

în do, 2 tromboni, tuba bas, harpă, timpani, Gr. cassa și ansamblul corzilor, folosite frecvent în divisi, pentru a realiza o sonoritate vaporoasă, irizantă. Evident, spre aceasta tind și celelalte mijloace de expresie, armonia, prin conglomerate paralele și subtilități ce antrenează note melodice.

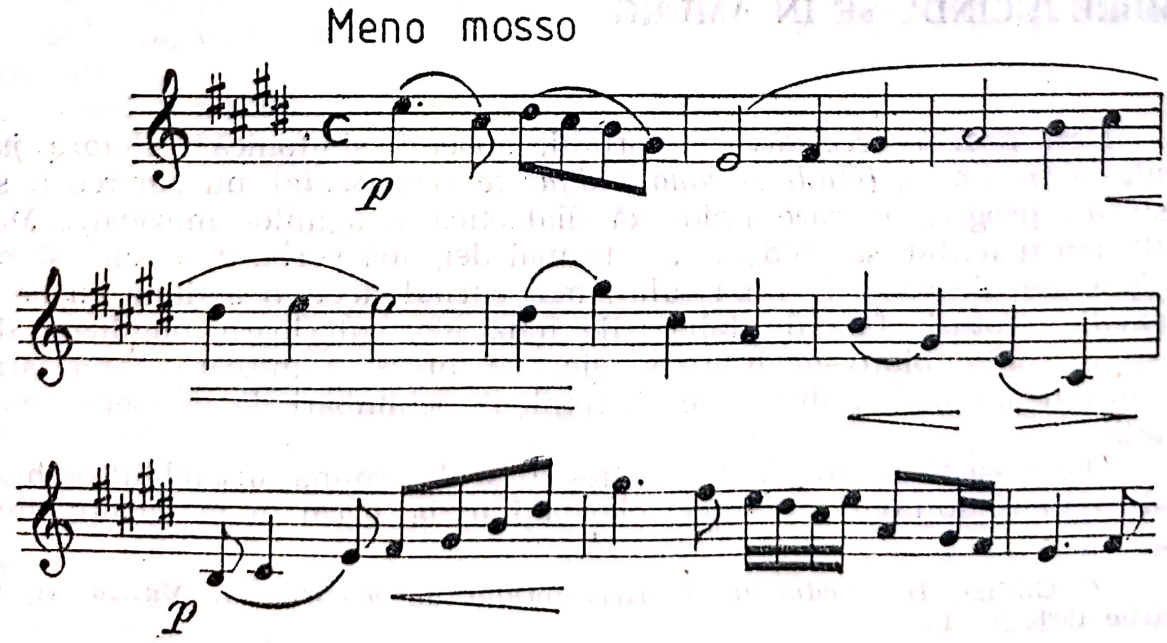
Discursul muzical oferă trei mișcări înscrise pe spirală: *Lento, Allegro* și *Vivo*, ceea ce înseamnă dinamizare progresivă, fiecare evidențiind o temă sau un motiv care-i aparține. Astfel și forma înaintează fără repriză și relansări idiomatice.

Prin imagistica propusă, *Umbre jucîndu-se în crepuscul* aparține orizontului impresionist, mai declarat decît *Seară de toamnă* și *Seară de primăvară*. Și temele muzicale proiectează reflexe impresioniste. Astfel, în secțiunea introductivă, predilecția spre intervale alăturate și jocul acestora din aproape în aproape aparține retoricii impresioniste.

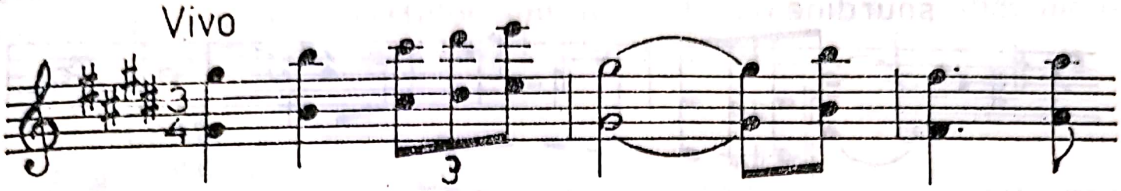


Pedala de dominantă răsună ca o țiitură prelungită.

Tonalitatea Mi major se menține și în generoasa melodie, de expresie lirică, a mișcării centrale, intonată de vioara solo,cu arcadele dispuse asimetric pe un fundal armonic, ce expune note cu durate lungi la harpă.



În general, lui I. N. Otescu îi place să împînzească partiturile cu motive laconice ca acesta ce apare concluziv în coda, și comportă o deosebită forță de generalizare, purtînd rezonanțe tipice operei de la cumpăna celor două veacuri:



Deși I. N. Otescu aspiră la o scriitură modernă, totuși se păstrează multe, poate prea multe formule cunoscute; însăși procedeele par decupate din recuzita deja învechită a romanticilor. Ce altceva este începutul mișcării *Vivo*, în care ostinato-ul ritmic ce va susține tema, nu oferă inéditul scontat. I. N. Otescu nu aspiră la originalitate, ci doar la recunoașterea îndemînării de a prelua, și, astfel, de a realiza o atmosferă sonoră corespunzătoare cadrului poetic sugerat prin titlu.

LE TEMPLE DE GNIDE

Este interesant de cunoscut opinia lui I. N. Otescu asupra poemului simfonic, căci pentru el fabulația subiectului nu are mare însemnătate și, ca atare, nu o urmărește aidoma: „În poemul simfonic forma nu trebuie să fie călăuzită de pozitivitatea subiectului. Toți cer explicarea literară într-un poem simfonic, în care eu nu văd un subiect, doar un pretext de formă logică.

Mai mult decît atît: în poemul simfonic văd o atmosferă generală, o gamă inclusă de simțăminte, care trebue relatată în mod subiectiv și nu prea mult descriptiv . . .“[127]

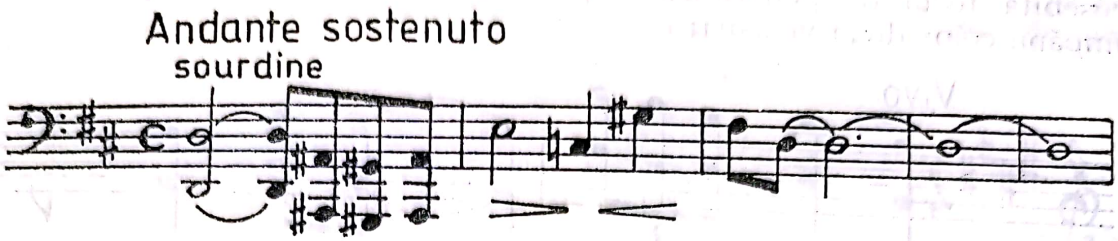
Privind prin prisma acestei concepții, *Le temple de Gnide*, compus în 1908, își justifică dimensiunile nu prea extinse, apărînd ca o piesă simfonică pornind de la ideea poeziei cu același titlu din ciclul de 7 *cîntece* de Montesquieu. Lirica erotică l-a determinat pe compozitor să apeleze la opoziția harpei cu instrumentele de suflat din lemn; primei încredințîndu-i-se, ca în *Marsyas*, sonorități diatonice, celorlalte, sonorități cromatice. Astfel, I. N. Otescu realizează ceea ce M. Mărgăritescu vedea a fi . . . „alaiul măreț care slăvește cultul Venerei . . ., căutînd totodată de a idealiza acea atmosferă de voluptate“[128].

---

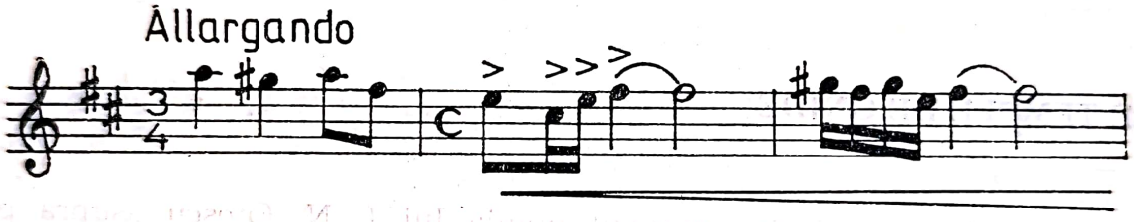
[127] M. G. *Convorbire cu d. Otescu.* In: *Rampa*, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

[128] Mărgăritescu, M. *Palatul Ateneului — Al XVI-lea concert simfonic consacrat operelor d-lui Nonna Otescu și sub direcția autorului.* In: *Flacăra*, III, 22, 15 martie 1914, p. 182—183.

În acest scop, inventează motive cu profil cromatizat, ca cel din primele măsuri încredințate instrumentelor cu registru grav:



Într-adevăr, discursul se încheagă prin aportul mai multor motive, avînd profiluri individualizate, înscriindu-se într-un flux continuu, clar departajat doar de mișcările *Andante sostenuto* și *Allargando*, avînd prin jocul timbrurilor o pitorească expresie. În general, temele lui I. N. Otescu sînt meditative, lirice, contemplative, dar din cînd în cînd se găsesc profile mai energice, ca cel cu funcții principale în *Allargando*, în pofida caracterului ternar:



Această muzică de atmosferă a avut ecouri laudative. N. Pora consideră că I. N. Otescu cucerește „... prin forma savantă în care-și leagă ideile și totodată printr-o sugestivă inspirație, prin sufletul acela comunicativ".[129] Cronicarul *Voinței Naționale* găsește că partitura *Le temple de Gnide* propune „... un stil moderno-clasic — cu tendințe spre impresionismul lui Debussy —, cu o orchestrație bogată... sonorități plăcute, polifonie și cu colorit plin".[130]

LEGENDA TRANDAFIRULUI ROȘU

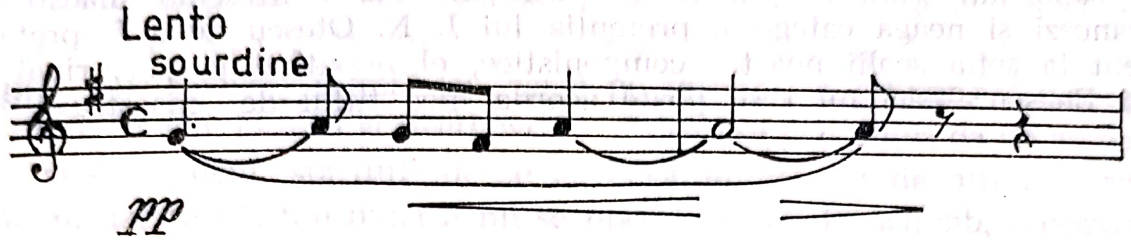
În 1910, I. N. Otescu compune *Legenda Trandafirului roșu (La légende de la Rose Rouge)*, care surprinde o duioasă poveste de dragoste. Evident, o dragoste neîmpărtășită, care a presupus un sacrificiu, conform unei legende franceze.

---

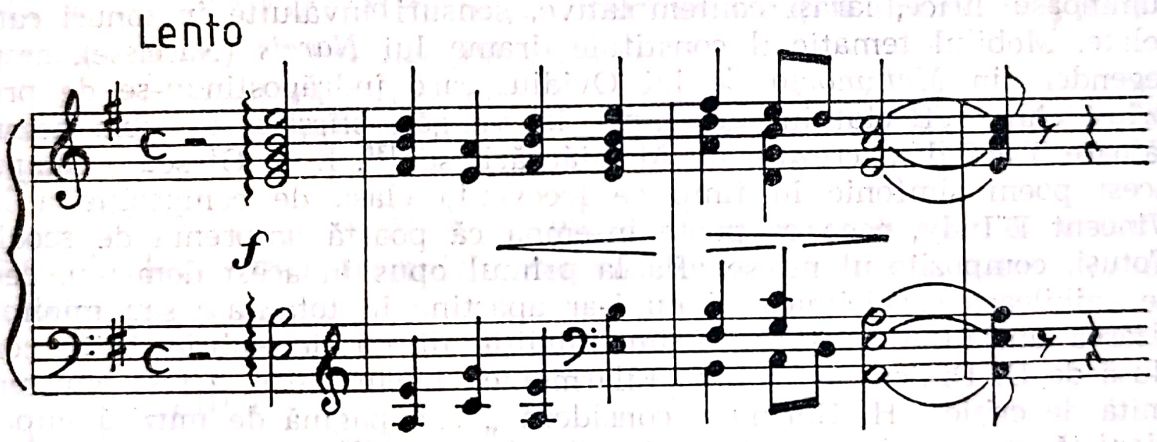
[129] B. L. *Compozitorul Nonna Otescu...* În: *Minerva Literară Ilustrată*, II, 97, 18 septembrie 1911, p. 2.

[130] *** Göring, H. *Revista concertelor. Templul din Gnide de Otescu.* În: *Voința Națională*, XXVII, 7408, 20 martie 1910, p. 2.

În acest caz, subiectul[131] apare mai desfășurat, muzica avînd cel mai deslușit pretext din cîte a urmărit I. N. Otescu. Și poemul simfonic apare mai dezvoltat, mai amplu, evidențiind forță de plasticizare și colorit pitoresc, printr-o factură de evidentă ambianță franceză, cu efecte catifelate, din care lipsesc asperitățile. Eleganța desenului și rafinamentul gestului sînt prezente pretutindeni, sugerîndu-se delicatețe și distincție, ca în laconicul motiv inițial:



I. N. Otescu crează teme corespunzătoare ideilor poetice, pe care le vehiculează pe întreg parcursul poemei. Astfel, ceea ce pare a fi emblema trandafirului roșu, va avea un aspect diatonic, o succesiune de acorduri, mai întîi expuse de harpă, preluate și metamorfozate apoi de restul aparatului orchestral.



Travaliul e intens, aducînd schimbări de mișcare, metru (inclusiv compus 5/4), modulații, contraste — într-un cuvînt, un complex arsenal, chemat să surprindă drama nefericitului trubadur și simbolul dragostei ilustrate de culoarea roșie a trandafirului.

[131] „Pe vremea trandafirilor albi cînd roza roșie nu-și arătase încă floarea pasiunii, trăia într-un castel feeric. în mijlocul unui parc de trandafiri albi, o prințesă frumoasă, capricioasă, obsedată de dorința de a-și vedea parcul împodobit cu trandafiri roșii. Grădinarul se căznea zadarnic să obțină trandafiri roșii. Un Trubadur înamorat de prințesă, se oferi să-l ajute pe grădinar. De atunci, în fiecare dimineață, în glastra de la fereastra prințesei apărea un trandafir roșu. Zilele treceau, trandafirul din glastră era tot mai roșu. Dar în ziua cununiei prințesei cu un falnic cavaler, trandafirul roșu nu mai apăru. Chemat, grădinarul dezvălui misterul trandafirului roșu: sîngele trubadurului îndrăgostit care, dîndu-și ultima picătură, muri"... cf: Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al XVI-lea concert simfonic consacrat operelor d-lui Nonna Otescu și sub direcția autorului.* În: *Flacăra*, III, 22, 15 martie 1914, p. 183.

Stilul lui I. N. Otescu nu este personal, modelele îl strivesc. Ceea ce îi aparține privește o oarecare subtilitate în depănarea liricoepică a discursului, puțin monoton, datorită conturării excesive în sonorități pastelate.

Cronica timpului a relevat calitățile *Legendei trandafirului roșu*. H. Göring remarcă nu numai prezența regulilor școlii moderne, ci și „bogăția în combinațiuni armonice, tonalități expresive, un colorit viu și sonorități pline".[132] R. Orchiș consemnează influența maeștrilor francezi și neagă categoric pretenția lui I. N. Otescu de a fi pretendent la șefia școlii noastre componistice, el neputînd fi „... rival al lui Enescu", căci nu i se poate acorda încă titlul de «maestru»"[133]

NARCIS

Și în *Narcis* se continuă orientarea adoptată, muzica poemului simfonic terminată la 18 iulie 1912, București, dezvăluie în imagini luminoase, lirice, iarăși contemplative, sensuri învăluite în tonuri catifelate. Mobilul tematic îl constituie drama lui *Narcis* (Narcisse), eroul legendei din *Metamorfozele* lui Ovidiu, care îndrăgostindu-se de propriu-i chip, reflectat în unda apei, își va găsi sfîrșitul în albia necruțătoare. Dacă dăm crezare lui M. Mărgăritescu[134], I. N. Otescu a compus acest poem simfonic în timp ce frecventa clasa de compoziție a lui Vincent D'Indy, ceea ce poate însemna că poartă amprentă de școală. Totuși, compozitorul nu se afla la primul opus în acest domeniu, ceea ce anihilează suspiciunea că nu i-ar aparține în totalitate sau minimalizarea aportului personal. Prima audiție din 9 decembrie 1912, condusă de D. Dinicu, în fruntea Filarmonicii bucureștene, a fost bine primită de critică. H. Göring o consideră „... o pagină de muzică impresionistă, cu reminiscențe ale modernilor francezi"[135].

Pentru N. Pora, partitura noii creații demonstrează „... extraordinarele însușiri de cunoscător al tainelor orchestrației moderne și totdeodată, o finețe din ce în ce mai subjugătoare în întrebuințarea și dezvoltarea temelor. A dispărut de pe acum prolixitatea în instrumentație și, deci, compozitorului îi este la îndemînă să-și dezvolte ideile, cu o siguranță și o claritate demnă de un excelent compozitor modern"[136].

---

[132] Göring, N. *Mișcarea muzicală*. În: *Arta muzicală*, I, 2, noiembrie 1911, p. 6.

[133] R. O(rchiș). *Simfonicul de duminecă*. În: *Rampa*, I, 20, 9 noiembrie 1911, p. 2—3.

[134] Mărgăritescu, M. Idem, p. 183.

[135] Göring, H. *Mișcarea muzicală a anului 1912. Muzica simfonică*. În: *Revista Idealistă*, XI, 1, ianuarie 1913, p. 50.

[136] B. L. *O nouă premieră simfonică a compozitorului Nonna Otescu*. În: *Minerva Literară Ilustrată*, IV, 163, 23 decembrie 1912, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

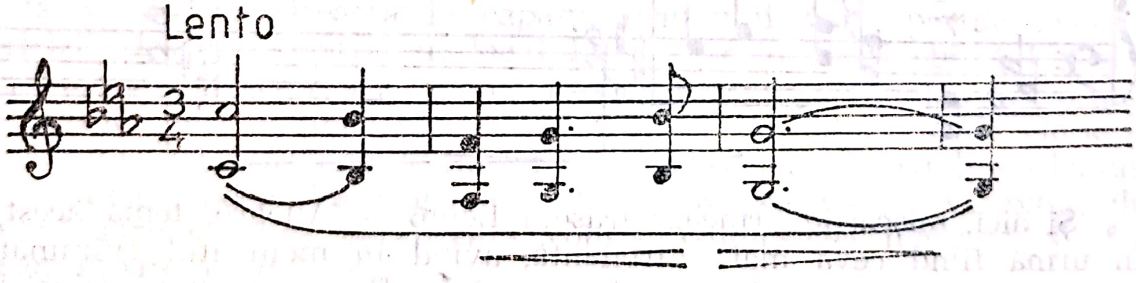
De la M. Mărgăritescu se pot consemna două opinii oarecum diferite. Prima, nu prea favorabilă, deoarece muzica este prea influențată „... de școala modernă franceză și ceea ce e mai puțin bine — de Puccini al *Boemei* și a lui *Madame Butterfly*“[137].

Dar să zăbovim mai mult asupra reproșurilor lui M. Mărgăritescu deoarece pot fi simptomatice, demonstrînd mentalitate ostilă înnoirilor în limbajul muzical pe care oricum I. N. Otescu nu le avea din abundență. Sfatul său era ca atunci cînd se află la masa de lucru „să caute a uita... pe Debussy și mai cu seamă pe Puccini, în schimb, să urmeze pe Bach, Haydn, Mozart și Beethoven ...“ Oare se mai putea da un asemenea curs? Evident, spiritul lor se cuvenea atunci, ca de altfel și azi, cultivat, dar nicidecum muzica nu se oprește la ei. În schimb, recomandările privind găsirea propriei sale personalități sînt foarte judicioase „... să dea liber curs tinerei sale imaginații, inimei sale senine de român talentat și cult... să ne dea opere sănătoase, sincere, *personale*, opere cărora le ducem dorul de atîta vreme...“[138]

A doua opinie se afirmă după zece luni (*Flacăra*, III, 2, 26 octombrie, 1913, p. 23), *Narcis* e lăudată ca „...operă de o nobilă ținută, de o inspirație distinsă, de o formă îngrijită, plină de poezie și farmec“.

De menționat că, prezentată la *Concursul de compoziție „George Enescu“*, *Narcis* a obținut premiul I, consolidînd autoritatea lui I. N. Otescu.

Un motiv grav, la corzi, introduce în lumea legendei, arhaismul găsind în laconismul formulei tetracordale profunde rezonanțe, ca o întrebare.

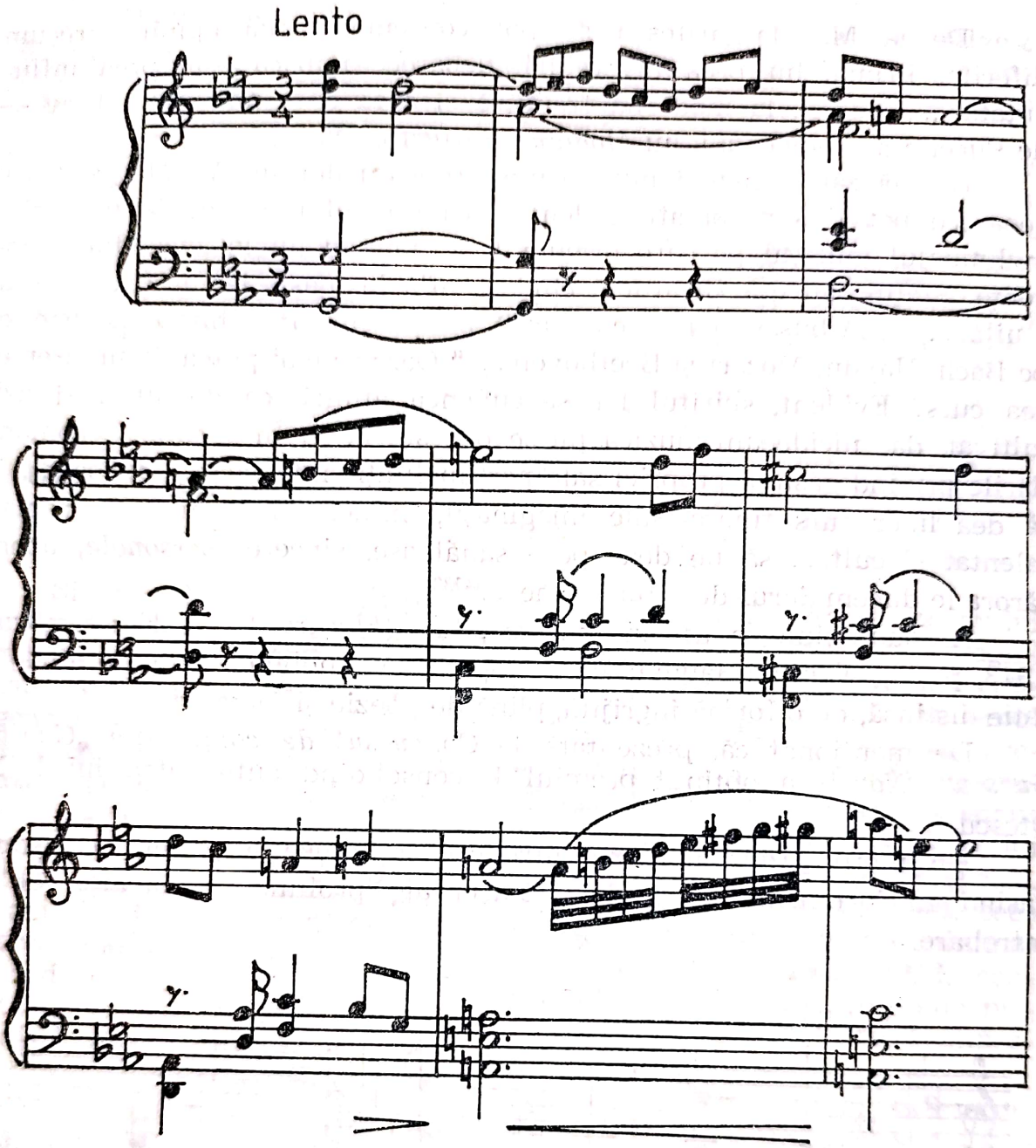


Răspund fagoții și contrabasii, cu un alt motiv, la fel de laconic și misterios. Ideile sînt reluate într-un context orchestral îmbinat cu trasee cromatice, *glissandi*, dantelării melodice, pregătind intrarea celei mai generoase teme, cu o desfășurare lascivă, ademenitoare, ilustrînd chipul frumos al eroului:

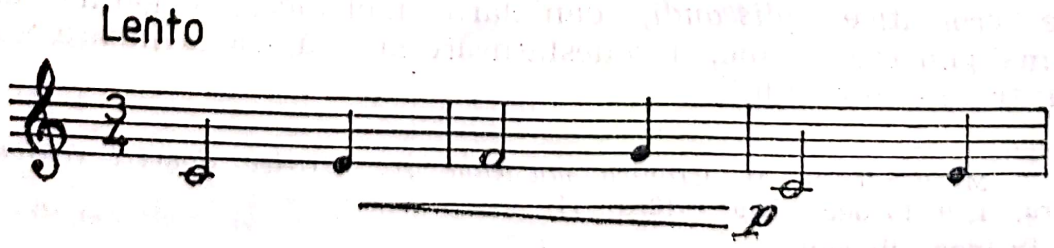
---

[137] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al VIII-lea Concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, 9, 15 decembrie 1912, p. 71.

[138] Idem, ibidem.



Și aici, mișcările urmează traseul Lento — Allegro, tema acesteia din urmă fiind ceva mai antrenantă, avînd în momentul culminației secvențarea unui motiv zbuciumat, ce capătă reflexe dramatice, coincizînd cu moartea sa. În codă, printr-un motiv luminos, diatonic în Do major, se instaurează o atmosferă senină:



Chiar dacă expresia cantonează insistent în sfere lirico-epice, putînd deveni, pe alocuri monotonă, totuși, substanța ei denotă profunzime. Caracterul static, nu prea mișcător al muzicii, care în mod normal poate echivala cu o deficiență în cazul creației lui I. N. Otescu, devine o componentă absolută, pe care dacă o accepți, ai șansa înțelegerii muzicii sale.

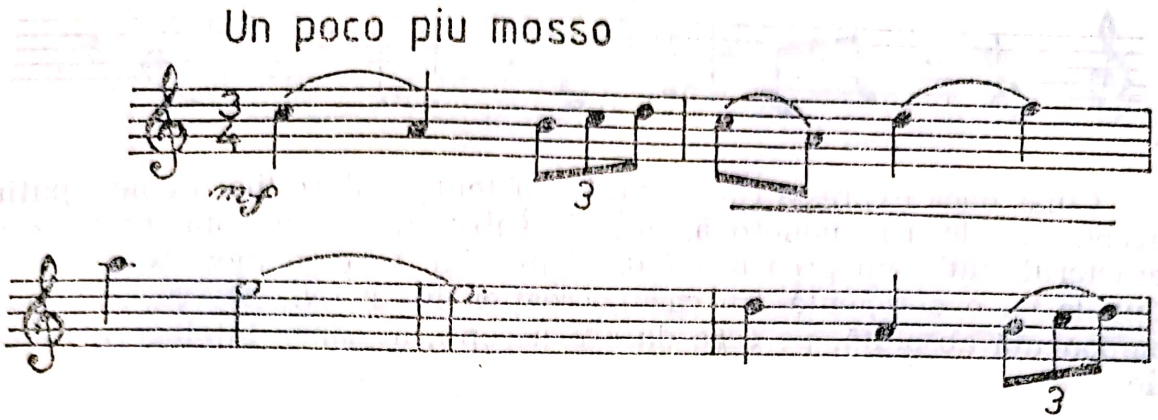
VRĂJILE ARMIDEI

Tot de la o sursă literară se inspira compozitorul și în poemul pentru vioară și orchestră *Vrăjile Armidei (Les Enchantements d'Armide)*, compus la București, terminat la 12 ianuarie 1915. Fără să urmărească un program desfășurat, I. N. Otescu a găsit în *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso, un admirabil pretext pentru a reda voluptatea pasiunii și chinurile mistuitoare ale plăcerilor senzuale. Chiar dacă nu se caută fabulația, ea e implicată. . .Rinaldo, cavaler cruciat, simbol al virilității și vitejiei, ajunge, rătăcindu-se de armata sa în grădinile fermecate ale Armidei, care-l subjugă și vrăjește, descoperindu-i frumusețea vieții prin mistuitoarea dragoste.

Dar iată textul lui Torquato Tasso din *Lacépède*, care a impulsionat fantezia compozitorului: „Cea mai grozavă pasiune îi îndrepta pașii spre un drum care părea a fi presărat cu flori; printr-o magică putere, ea îl făcea să întrezărească la capătul drumului fatal, porțile templului fericirii, deschise pentru el; locul lui era acolo, lîngă obiectul pasiunii lui funeste. Iată ce era Armida care îl conducea pe Rinaldo într-o insulă fermecată, unde îl ținea departe de cruciați, de datorie și de glorie, înlănțuindu-l cu ghirlande de flori, încătușindu-l cu cele mai grele lanțuri".

Muzica poemului sugerează starea de beatitudine și extaz, ilustrează farmecele ce paralizează voința, frumusețea feminină și forța înlănțuitoare a seducției.

Compus după două partituri simfonice de declarată orientare românească, după cum se va vedea, *Vrăjile Armidei* marchează oscilația compozitorului spre un stil neoromantic, din care nu lipsesc discrete trimiteri impresioniste. Nici aici compozitorul nu atinge pragul originalității, deși face vizibile eforturi în această direcție, scrutînd posibilitățile gîndirii cromatice, structuri cu insistente acorduri mărite, care imprimă sonorității o tentă modernă. Se găsesc apoi, mersuri paralele, note melodice, efecte coloristice. Din păcate, tematismul nu apare suficient de conturat, excepție făcînd tema secundară din expoziție, duioasă și cantabilă, grațioasă și feminină.



Nici contrastele, care totuși își fac apariția, nu au putere să departajeze planurile arhitectonice; compozitorul optează, și de această dată, pentru o muzică de ambianță, cu magică forță, copleșind prin densitate lirică. Avînd un caracter miniatural prin coeziunea monopartită, poemul *Vrăjile Armidei* oferă o plăcută muzică, elaborată cu măiestrie, ce sugerează o stare euforică, incantatorie, justificîndu-și titulatura.

Și totuși, partiturile lui I. N. Otescu nu au limpezime și pregnanță; nu au forță de generalizare și acuitate. Fără a împărtăși ideile prea aspre ale lui Emanoil Cerbu, prilejuite de prima audiție a poemului *Vrăjile Armidei,* solist fiind George Enescu, totuși le consemnăm, fie și parțial, pentru că oferă o apreciere de epocă: „Lucrările d-lui Otescu, hipermoderne, cu titluri legendare și fantastice, au subtitluri încărcate, cu paranteze greoaie: odată ni se prezintă o poemă simfonică, altădată un fragment simfonic, a treia oară un preludiu de legendă simfonică și în fine o frescă de schițe simfonice. Operele d-lui Otescu se numesc: *Narcisse* sau *Le temple de Gnide* sau *La rose rouge* sau *L'enchantement d'Armide.* În fiecare dată titlurile sunt franțuzește,cu explicațiuni literare nelimpezi, de pildă *Le temple de Gnide,* fragment simfonic după *Montesquieu.* Nimeni nu știe ce vrea să zică aceasta, după cum nimeni sau foarte puțini pot pricepe muzica d-lui Otescu".

Și mai critic este în aprecierea poemului *Vrăjile Armidei,* în care a „ascultat armoniile și halucinațiile compoziției. . .cu răceala pe care am avut-o întotdeauna în fața persoanei d-sale. Nici căldura comunicativă a lui George Enescu n-a putut închega în opera de artă mormanul de idei bizare". . .[139]

DIN BĂTRÎNI

Dar I. N. Otescu nu este doar autorul partiturilor programatice inspirate din subiecte universale, căci, anterior *Vrăjilor Armidei*, compune *Cuvinte din bătrîni,* cunoscută prin titlul prescurtat *Din bătrîni* și *Im-*

[139] Cerbu, Eman. *Cronica muzicală.* În: *Cortina,* I, 4, 13 februarie 1915, p. 6.

presiuni de iarnă[140]. Astfel, nu se legitimează optica persistentă asupra orientării sale, care preconizează doar trăsături stilistice universaliste.

Din bătrîni, „schiță simfonică" realizată în anul 1912, poartă, în fapt, atribute rapsodice, căci se axează pe melodii populare. Compozitorul însuși oferă cheia problemei, prezentînd-o într-un interviu acordat *Rampei*. . .„vin cu cîteva compoziții noi nu numai prin faptul unei prime audiții, dar vin prin modul de tratare". Dintr-o dată, interlocutorul e avertizat că aceste partituri se deosebesc prin „. . . modul de tratare" de stilul creațiilor anterioare. Mai departe, intențiile sale sînt și mai limpede prezentate, referindu-se la *Din bătrîni:* „. . . am tratat motive românești în gen rapsodic. Temele în acest gen sînt existente și dezvoltarea lor e mică. Cu toate acestea, armonizarea e întrucîtva personală, căci am vrut să profit de bogăția armoniei moderne, adoptînd-o muzicei noastre"[141].

I. N. Otescu dezvăluie că a recurs la citate folclorice pe care le-a armonizat conform gîndirii moderne. Într-adevăr, astfel stau lucrurile în *Din bătrîni*, o interesantă creație, de un pitoresc irezistibil, mergînd pe calea trasată de George Enescu în *Poema Română* și *Rapsodiile Române*. Faptul acesta a fost sesizat de cronicarii care au receptat farmecul acestei partituri, prezentată în primă audiție, în cadrul unui concert al Societății *Carmen*, la care și-a dat concursul Orchestra Ministerului Instrucțiunii, din aprilie 1913. În ziarul *Conservatorul* (XIII, 86, 14 aprilie 1913) se putea citi: „. . . o împletire de cîteva motive românești, orchestrate cu o bogăție rară, din care se revarsă valuri de sonorități și în așa fel că sonoritatea lor nu suferă cu nimic". Ion Borgovan este însă mai aspru: „. . .o muzică modernă de armonii pucciniste și alcătuiri orchestrale debussyste și tot modern sucite în mișcarea lor melodică. Cea dintîi, o melopee orientală cu o atmosferă de stepă cultivată — ceea ce nu prea există prin țările noastre — e mult întrecută de cea de a doua, tratată într-un ritm variat, în sonorități originale și într-o excursiune cînd bizară, cînd nurlie prin dialectele noastre oltenești, dunărene și ardelene"[142].

Laconică, dar profundă ne apare opinia lui M. Mărgăritescu, formulată în două cronici „. . .ne-a tălmăcit într-o limbă muzicală modernă cîteva arii populare. Factura tînărului compozitor, instrumentația sa denotă un condei dacă nu independent, dar desigur de o rară cultură, un condei dibaci și rafinat. . ."[143] și, „Schițele simfonice *Din bătrîni* tratate rapsodic, cu multă agerime orchestrală și cu mijloace armonice iscusite și totdeauna distinse"[144].

---

[140] Vom folosi și noi denumirea prescurtată deoarece „Cuvintele" din titlu sînt improprii muzicii.

[141] M. G. *Convorbire cu d-l Otescu*. În: *Rampa*, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

[142] Borgovan, I. *Arta. Al 3-lea concert „Carmen" cu orchestra Ministerului Instrucțiunii*. În: *Luceafărul*, XII, 9, 1 mai 1913, p. 303.

[143] Mărgăritescu, M. *Al III-lea concert al Societății „Carmen"*. În: *Flacăra*, II, 26, 13 aprilie 1913, p. 208.

[144] Mărgăritescu, M. *Palatul Ateneului. Al XVI-lea concert simfonic consacrat operelor lui Nonna Otescu și sub direcția autorului*. În: *Flacăra*, III, 22, martie 1914, p. 183.

Într-adevăr, *Din bătrîni* prezintă o fațetă inedită a compozitorului, pitorescul care i-a lipsit anterior devine componentă fundamentală datorită melodiilor populare. Este adevărat, seva muzicii dobîndește relief și culoare, unele teme fiind de o neasemuită frumusețe. Curios, criticii primelor audiții publice sesizînd două părți distincte ale schiței simfonice remarcă ultima, în timp ce noi am fi tentați să afirmăm contrariul, melodiile orientalizate fiind aici mai generoase, mai interesante, în orișice caz, cu nimic inferioare celor de joc, dinspre final.

Într-un fel, elogiile cronicarilor ne apar prea darnice, cu greu se mai poate accepta că armonia sau orchestrația ar avea ceva care să îndreptățească măcar un superlativ, neieșind prin nimic din comun. Este adevărat, *Din bătrîni*, aduce un aer de prospețime în peisajul muzical al epocii, marcînd o linie directă de la creațiile de tip rapsodic ale lui George Enescu; prin aceasta I. N. Otescu se înscrie ca un continuator care demonstrează viabilitatea modelului oferit. Partitura e însă departe de a fi perfectă, manifestînd deficiențe în privința asigurării suflului simfonic, absenței unui arc tensional unitar. În cazul de față, citatele constituie doar unul din axele de unitate, nu însă cel mai important pentru proiectarea fluxului simfonic generalizator, care putea proveni dintr-o măiestrie de primă clasă, care să imprime eterogenelor idiomuri folclorice numitor comun. Nerealizîndu-se aceasta, inevitabilul se produce, spectrul neomogen al materialului brut preluat se transmite partiturii, tentativele pe linia dezvoltării simfonice neputînd anihila carențele preexistente. Altfel spus, muzica în *Din bătrîni* conține admirabile pagini inegale, iar fuziunea lor nu apare suficient de ingenioasă pentru a le omogeniza.

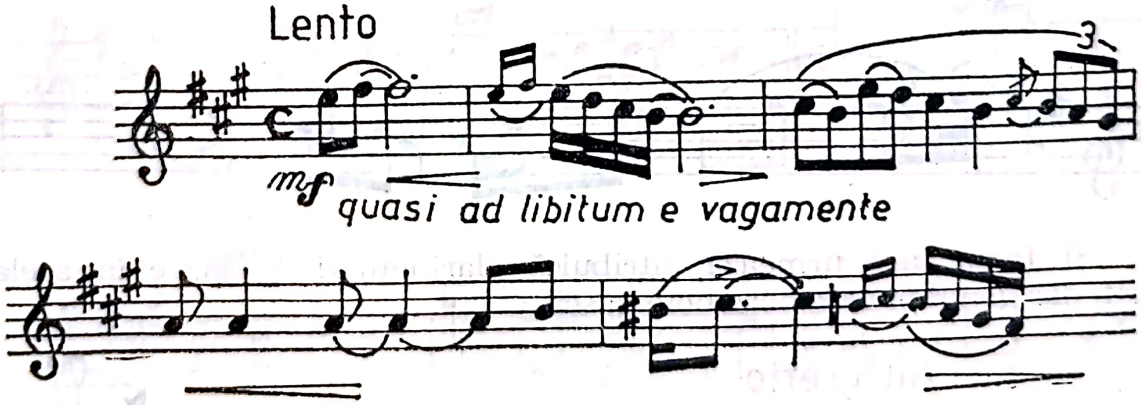
Mai explicit, teza noastră vizează straturile diverse ale materialului sonor; citatele diferind ca genuri, structură modală, sistem ritmic. S-ar putea spune, firesc. Nu este tocmai așa, bunăoară în *Rapsodiile Române*, G. Enescu are grijă să le sudeze, să le transcrie, astfel încît să nu prezinte asemenea diferențe care în partitură pot căpăta proporții. Bunăoară, la început, I. N. Otescu apelează la: moduri orientale, cromatice, în timp ce, în final, motivele de joc sînt eminamente diatonice, antrenînd doar cîteva trepte. Evident, materialul operațional al lui Enescu este mai selecționat, în timp ce, materialul lui Otescu e mai brut, mai inabil ales spre a se constitui într-un corp comun. Cele afirmate nu înseamnă că schița simfonică nu ar fi valoroasă sau că nu ar conține frumuseți.

Cuvinte din bătrîni are trăsături specifice rapsodiei, după cum indicase autorul; se prezintă mai multe citate sub formă prelucrată, dar nu numai atît. Adică, nu este doar o simplă juxtapunere, înșirare de melodii populare, recurgîndu-se la prelucrarea lor prin intermediul procedeelor variației. Astfel că, se obține în mare o desfășurare simfonică cu două sfere diferențiate: prima, *lento*, dominată de melodii de alură vocală, aparținînd genurilor lirico-epice, avînd o alură deschisă, nesimetrică în privința frazelor; a doua, *allegretto*, axată pe melodii de joc, sau de o structură închisă. În fapt, I. N. Otescu nu face o demarcație chiar atît de tranșantă între mișcări, de vreme ce, în secțiunea lentă devin ste-

reotipe alternările de tempo, iar în final se instaurează tempo-ul *Andante maestoso*. De asemenea, în prima secțiune se disting două plasme intonaționale, prima cu caracter rubato, a doua fiind în mod evident giusto, ternară, avînd la un moment dat o legănare de horă „bisericească".

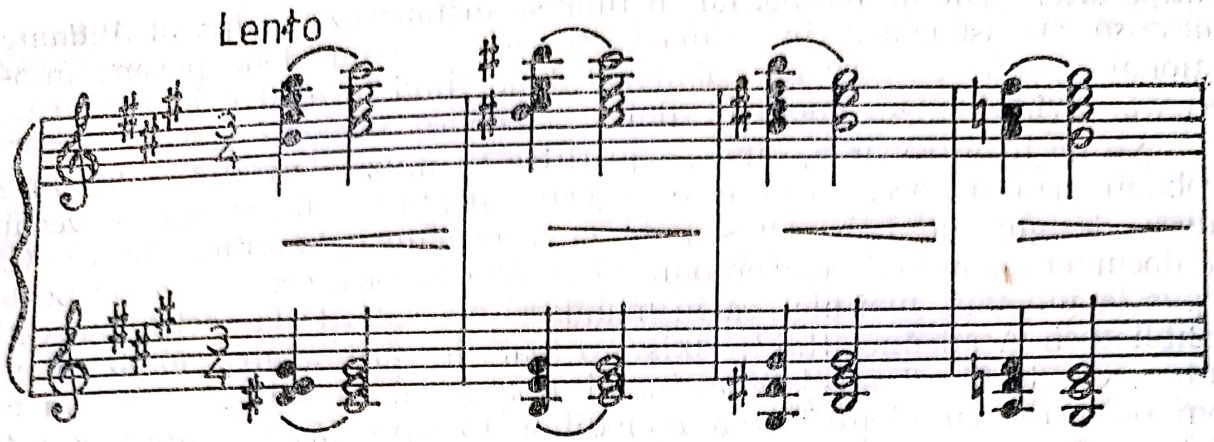
Se naște întrebarea, cum se justifică în muzică titlul *Din bătrîni?* Probabil prin apelarea la cîntece și jocuri populare din straturile vechi, culese, desigur, de I. N. Otescu de la informatori, bănuim, lăutari. Că s-a documentat în vederea compunerii acestei lucrări, credem că nu poate fi pus la îndoială, mai ales că în manuscrisele sale de la secția muzicală a Bibliotecii Academiei R.S.R. există o foaie în care au fost notate cîteva cîntece vocale din Transilvania, incipitul muzical cu primul vers. Nu ne vom preocupa cu identificarea melodiilor folosite, lăsînd altora această pasionantă cercetare, celor care vor scrie monografia lui I. N. Otescu, dar nu vom ezita să prezentăm temele din această partitură simfonică, mai ales că moștenirea lui I. N. Otescu e inadmisibil de puțin cunoscută.

O foarte frumoasă temă lirică e intonată la început de flautul solo. E o evocare poetică a vremurilor de altădată. Prin inefabilul ei, prin desfășurarea nonrepetitivă, prin meandrele pe care le parcurge, melodia prezintă o infinită bogăție, aproape fiecare măsură echivalînd cu un motiv. De remarcat structura melismatică, caracterul modulant, semicadența dorică, apoi cromatizarea subdominantei, care e fluctuantă. Melodia are o evidentă desfășurare de tip improvizatoric, rubato, mai ales că și există indicația, „quasi ad libitum e vagamente". Culoarea orientalizantă, iz epico-erotic, confesiunea lirică sînt indiciile valorice ale acestei miniteme. Parcă evocă lumea prin prisma repertoriului lui Anton Pann.



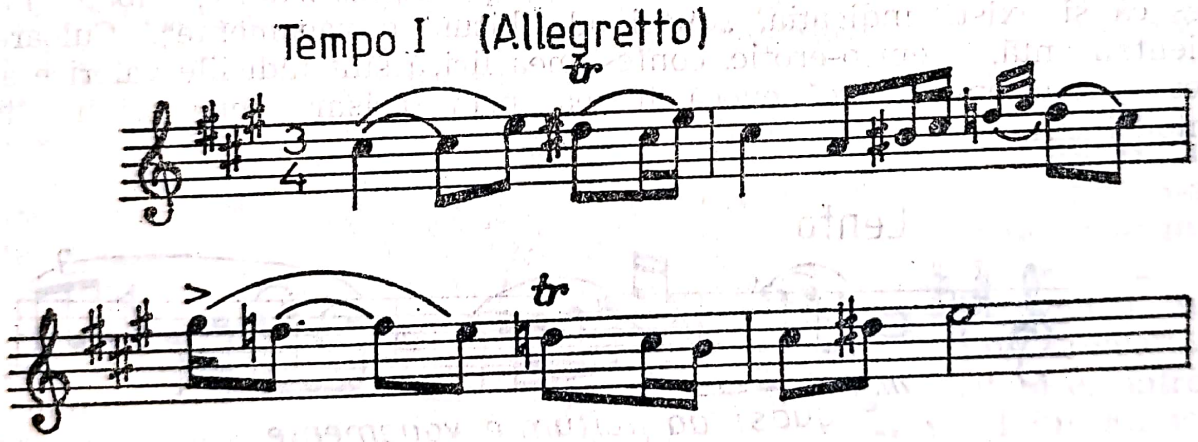
Acest tip de melodie, cu încărcătură orientală, va deveni caracteristic stilului reprezentat de către I. N. Otescu și în opera *De la Matei cetire*.

Urmează o altă frază, la cornul englez, pe suportul armoniilor intonate de clarineți și fagoți, dublate temporar de corzi și harpă. Apoi, ca un pasaj, se interpune la corzi și harpă o completare, un fel de coral cu funcție cadențială. Îl reținem deoarece pare să anticipe finalul, deși înrudirea motivică e îndepărtată.

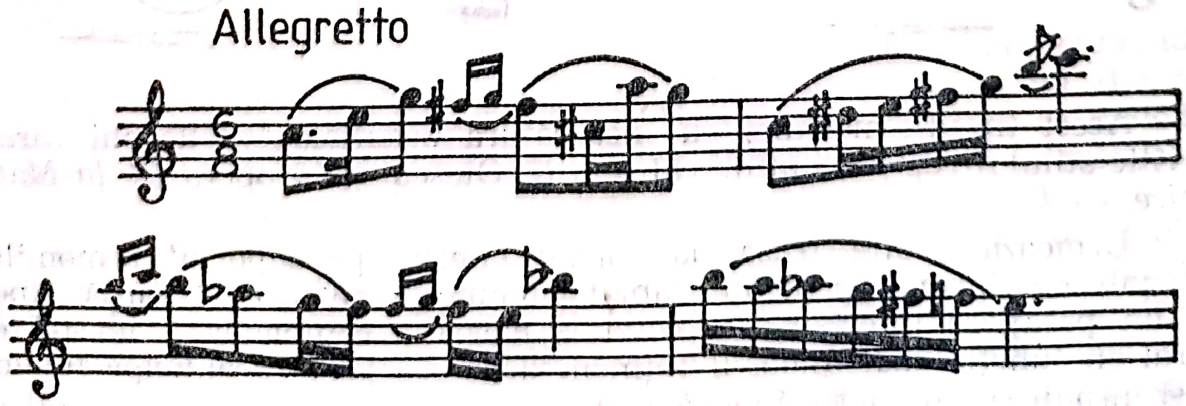


Dar tema primă revine la cornul englez, ușor lărgită și intervertită, ca și elementul de coral la harpă, în valori ritmice diminuate, în optimi, conducînd spre intonarea temei de către valorile prime. De fapt, o întinsă suprafață e aureolată de materialul acestei teme sau de elemente disparate ale ei, investite cu rapeluri caracteristice.

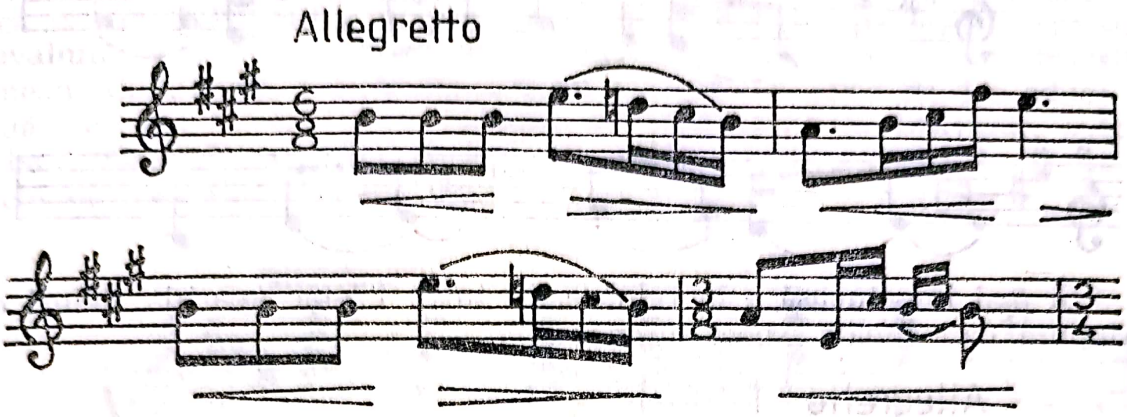
Coloritul oriental e imprimat și temei legănate expusă de viori, în măsura de 3/2, în la, cu treptele a III-a și a IV-a fluctuante și a VI-a coborîtă, ceea ce îi conferă farmec.



Și fraza care urmează, atribuită clarinetului în la, e în același spirit, dar genul ei este hora boierească.

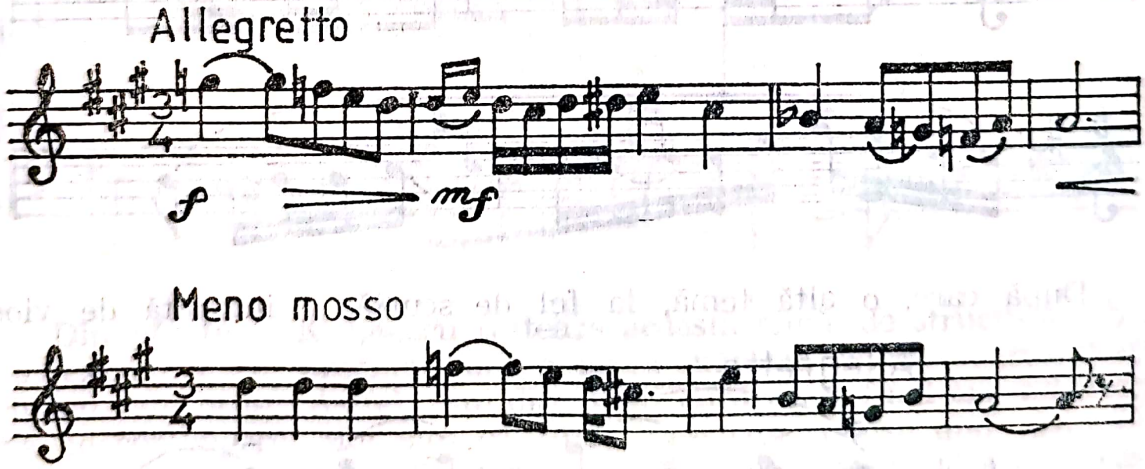


O nouă frază melodică urmează, de un clar caracter major, evident, mai convențională, purtînd însemnele horei, foarte clar formulate.



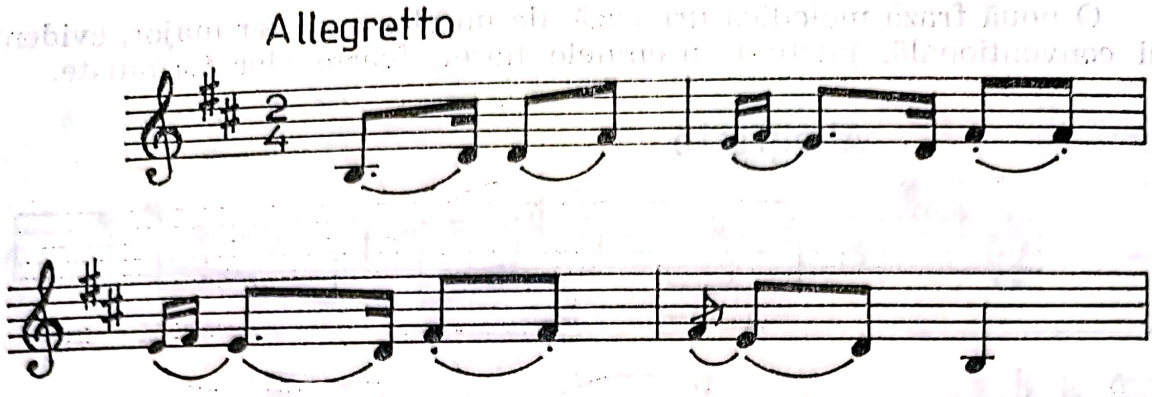
Aceste trei fraze melodice vor constitui secțiunea a doua din prima schiță sau, ceea ce am determinat ca o a doua sferă intonațională. Se va încheia printr-un „coral", o formulă acordico-melodică după care tema inițială „come primo", marchează un arc reexpozițional, încheind prima schiță. Astfel, tema capătă rolul de refren.

Înclinația compozitorului spre o melodică melismatică, de rezonanță orientală, se desprinde și din configurația acestei idei, ca și a variantei sale.

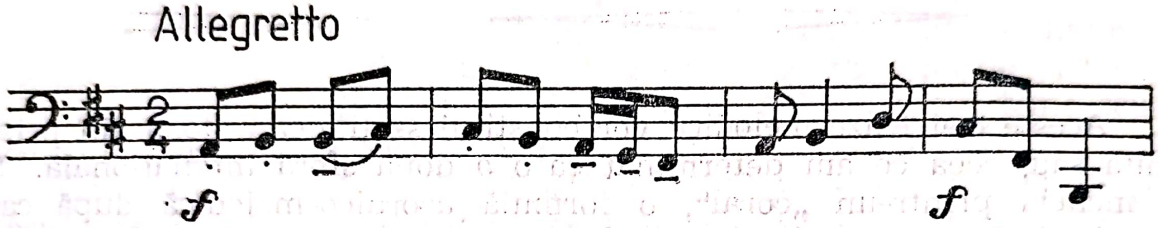


În si minor începe secțiunea dominată de verva ritmurilor binare, a jocurilor viguroase. După cîteva măsuri pregătitoare, menite a instaura cadrul expansiv, corzile, ca un taraf, prezintă tema de joc la viori, mai degrabă o formulă motivică de patru măsuri, ce se repetă, antrenînd un ambitus de cvintă.

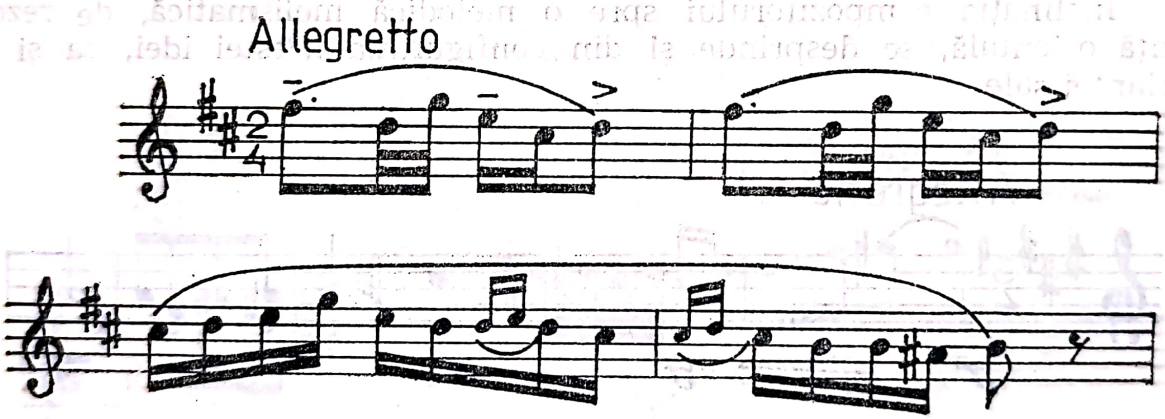
Deși e îmbogățită, această idee nu e prea generoasă, avînd un caracter simplu, direct, amplu.



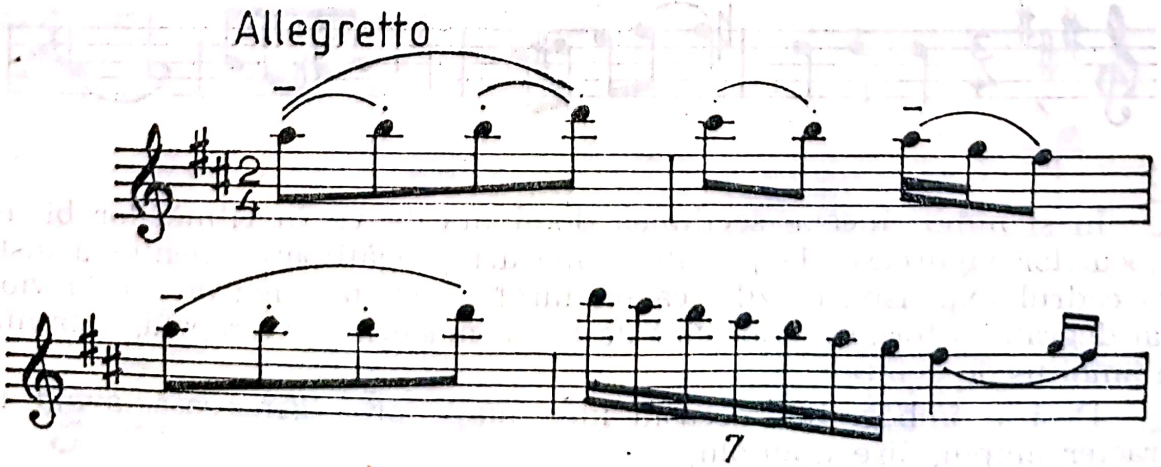
Și mai impetuoasă e în reluare, în tutti. Își fac apariția cicluri de variațiuni, care capătă aspect autonom.



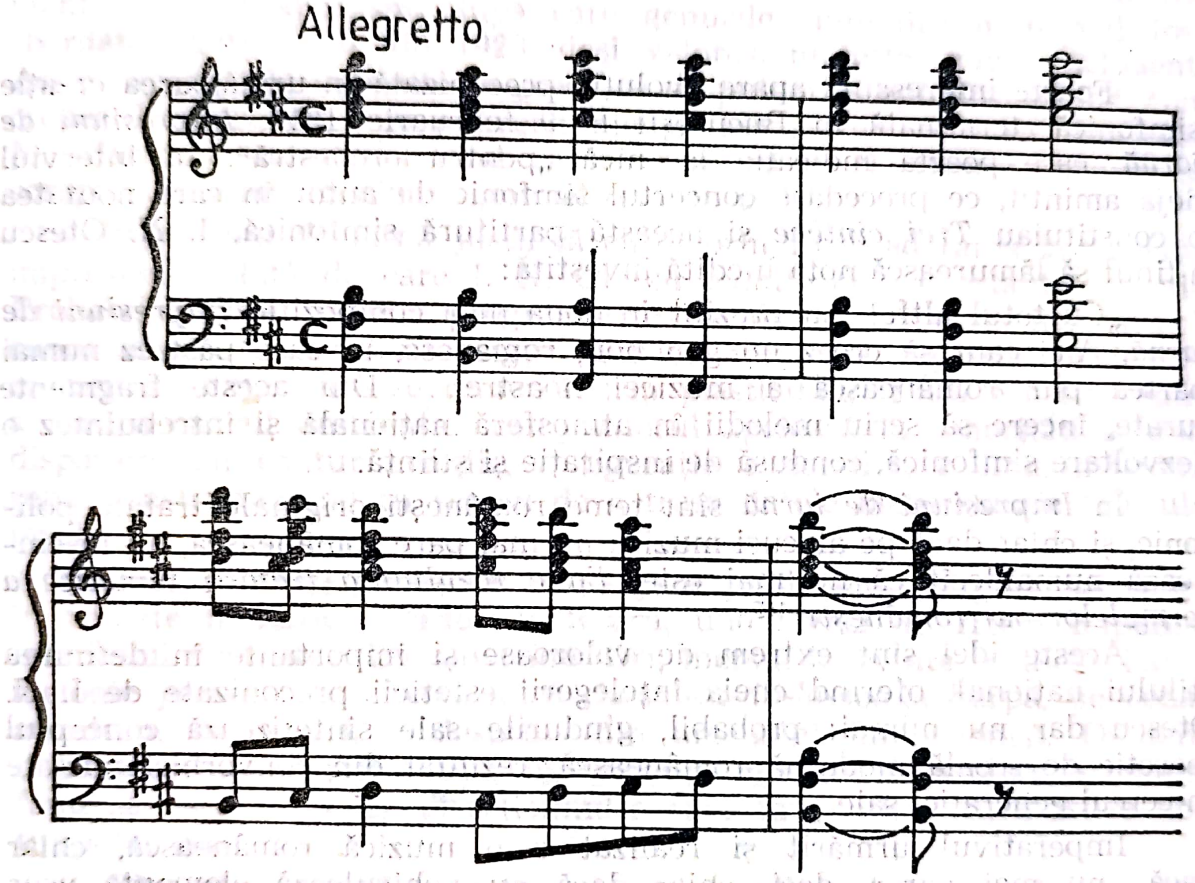
O temă de bătută răsună la oboi, susținută de clarineți și fagoți.



După care, o altă temă, la fel de scurtă, e intonată de viori



Pentru o mai mare diversitate, I. N. Otescu readuce o temă de horă (ex./p. 177) în mai multe ipostazieri, ceea ce corespunde cu dezvoltarea lor, conferindu-li-se o tot mai strălucitoare amploare. Este interesant că ceea ce am determinat ca fiind o temă de bătută capătă, în procesul travaliului, datorită și aspectului ei diatonic, rezonanțe de dans transilvănean. Culminația dezvoltării acestei secțiuni cu teme de joc aduce o nouă idee, un fel de coral, datorită mersului armonic, izoritmic, avînd la bază cîntecul popular *Cîte lacrimi am vărsat,* introdus și de Theodor Fuchs în *Rapsodia Română.*



Din păcate, I. N. Otescu tratează această temă, de structură a b a, prea expeditiv, o prezintă într-o alură măreață (*Andante maestoso*), încheind cam brusc. Astfel, este discutabil dacă acest final are suficientă forță de convingere. Mai ales că, alte citate sînt supuse unor transformări, în timp ce acesta din urmă, odată cu expunerea își epuizează atribuțiile.

Arhitectura ar fi deschisă, cursivă, deși în prima parte se găsesc indicii de structură ternară:

I				II		
A		A B A		C		D
a b a (dezv)		a cd a		efgd	*Variațiuni* dezv.	h
fa diez minor		re major			si minor	

Schița simfonică *Din bătrîni* oferă o muzică declarat românească, într-o viziune rapsodică, avînd o interesantă dezvăluire deși nu întotdeauna convingătoare, suficient de generalizată și egală. Iarăși sîntem tentați să recurgem la comparații cu G. Enescu, care a simfonizat rapsodia în timp ce I. N. Otescu a rapsodizat schițele sale simfonice.

IMPRESIUNI DE IARNĂ

Foarte interesantă apare evoluția preconizată în următoarea creație simfonică, terminată în București la 9 februarie 1914, *Impresiuni de iarnă*, care poartă indicația laconică „pentru orchestră". În interviul deja amintit, ce precedase concertul simfonic de autor în care noutatea o constituiau *Trei cîntece* și această partitură simfonică, I. N. Otescu a ținut să lămurească nota inedită investită:

„Cu totul altfel mă prezint în noua mea compoziție *Impresiuni de iarnă*. Aici caut să creez un gen nou, românesc, în care păstrez numai partea pur românească a muzicei noastre... Din aceste fragmente curate, încerc să scriu melodii în atmosferă națională și întrebuințez o dezvoltare simfonică, condusă de inspirație și știință.

În *Impresiuni de iarnă* sînt teme românești originale tratate polifonic, și chiar dacă pe alocuri muzica nu mai pare românească, nu înseamnă numaidecît că nu mai este. *Ea e rezultanta tratării tematice a formulelor pur românești*"[145].

Aceste idei sînt extrem de valoroase și importante în definirea stilului național, oferind cheia înțelegerii esteticii preconizate de I. N. Otescu dar nu numai; probabil, gîndurile sale sintetizează conceptul teoretic de școală modernă românească, rezultat din convorbiri purtate în cercul generației sale.

Imperativul urmărit și realizat e o muzică românească, chiar dacă „nu mai pare", deci, chiar dacă nu vehiculează elemente ușor identificabile prin analogie cu modelul cîntecelor populare.

I. N. Otescu declară că se axează pe motive populare, dar nu pe citate in extenso. Mai mult, motivele nu sînt „pure", selectate dintr-o arie vastă, în care influențe străine sînt destule. Dar, a reținut numai formule curate, de o incontestabilă originalitate românească.

Odată selectate, motivele au fost supuse unor transfigurări care le-au situat într-o zonă sonoră unde atributele inițiale par să fie atenuate, dar substanța lor românească rămîne pe mai departe apanajul lor definitor. Așadar, pornind de la izvorul cîntecului popular, prin motive se dobîndește o muzică superioară, generalizată, avînd foarte puternice trăsături de specificitate. Adică, muzică românească după mo-

[145] M. G. *Convorbire cu d-l Otescu*. În: *Rampa*, III, 648, 2 martie 1914, p. 2.

delul folclorului dar fără acesta. Să recunoaștem, evoluția e remarcabilă chiar față de schița *Din bătrîni*, la numai un an distanță. De fapt, *Impresiuni de iarnă* reprezintă al patrulea inel evolutiv, în plan stilistic. După miniaturile simfonice impresioniste, au urmat poemele cu subiecte implicite, vehiculînd un stil postromantic. Al treilea, e reprezentat de prelucrarea melodiilor populare; în al patrulea, realizarea etosului sonor românesc, a stilului românesc se obține prin transfigurarea unor motive, riguros decelate dintr-o masă eterogenă.

Ce păcat că I. N. Otescu n-a mai continuat în acest plan, cum s-a văzut, a urmat *Vrăjile Armidei*, care a însemnat o întoarcere la postromantism, la modernism, după care genurile simfonice n-au mai fost abordate. *Scherzo*-ul din 1923, deși valoros, nu este prea concludent. Astfel, speranțele investite în „ceea ce ne putem aștepta în curînd", cum credea N. Pora nu s-au adeverit niciodată[146] și nici ceea ce anticipase M. Mărgăritescu atunci cînd crede a ști că I. N. Otescu plănuia să compună tablouri închinate „inimei românești"[147].

Impresiuni de iarnă justifică chiar prin titlu, aderarea la curentul impresionist, față de care I. N. Otescu manifestă o constantă atracție. Probabil, există repere programatice detaliate, pe care însă nu le cunoaștem. Un lucru este sigur, muzica are forță sugestivă, îndeosebi momentele exterioare se remarcă prin plasticitate. Totul e croit pentru a ilustra cadrul ambiental, compozitorul apelează la sonorități aparent disparate, un contur acordic, o figurație a corzilor, o linie melodică, replici instrumentale cu scopul de a trasa datele picturale ale tabloului iernii.

Factura preia procedee debussyste predilecte, grupuri de optimi în triolete intonînd acordul de tonică, unele voci interioare impunînd intervalul de terță mică sau mare. Ori, mersul în cvinte paralele, liantul melodic jucăuș într-o terță mică: la-sol-*la-do-la*-sol la harpă, pe pedala acordului de tonică, e desprins din arsenalul impresionist. Dilatarea unor asemenea însemne pun în evidență intenții descriptive, stimulînd fantezia ascultătorului, direcționînd-o spre imaginile caracteristice anotimpului rece.

Fără să se modifice tempo-ul inițial, *Allegro*, se trece la secțiunea centrală, larg desfășurată, care este o admirabilă incantație lirică, de inepuizabil farmec și delicatețe. Inspirația compozitorului e solicitată să debranșeze un amplu arc melodic, chiar dacă uneori se desface pe mai multe planuri, într-o scriitură contrapunctică.

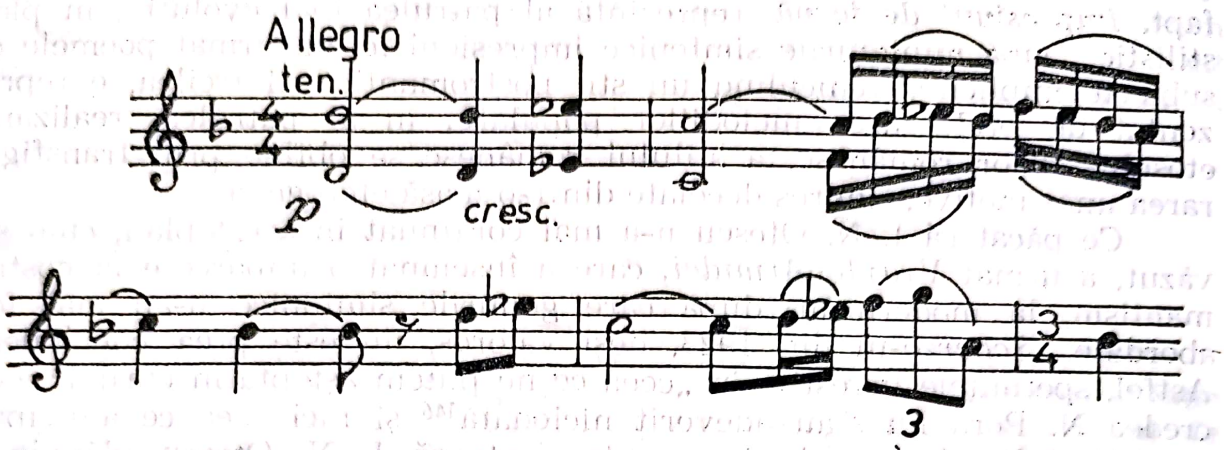
Ideea coagulantă a întregului poem, poartă rezonanțele muzicii populare, avînd modelele în cîntecele lirice, filtrate prin zona orientalo-

---

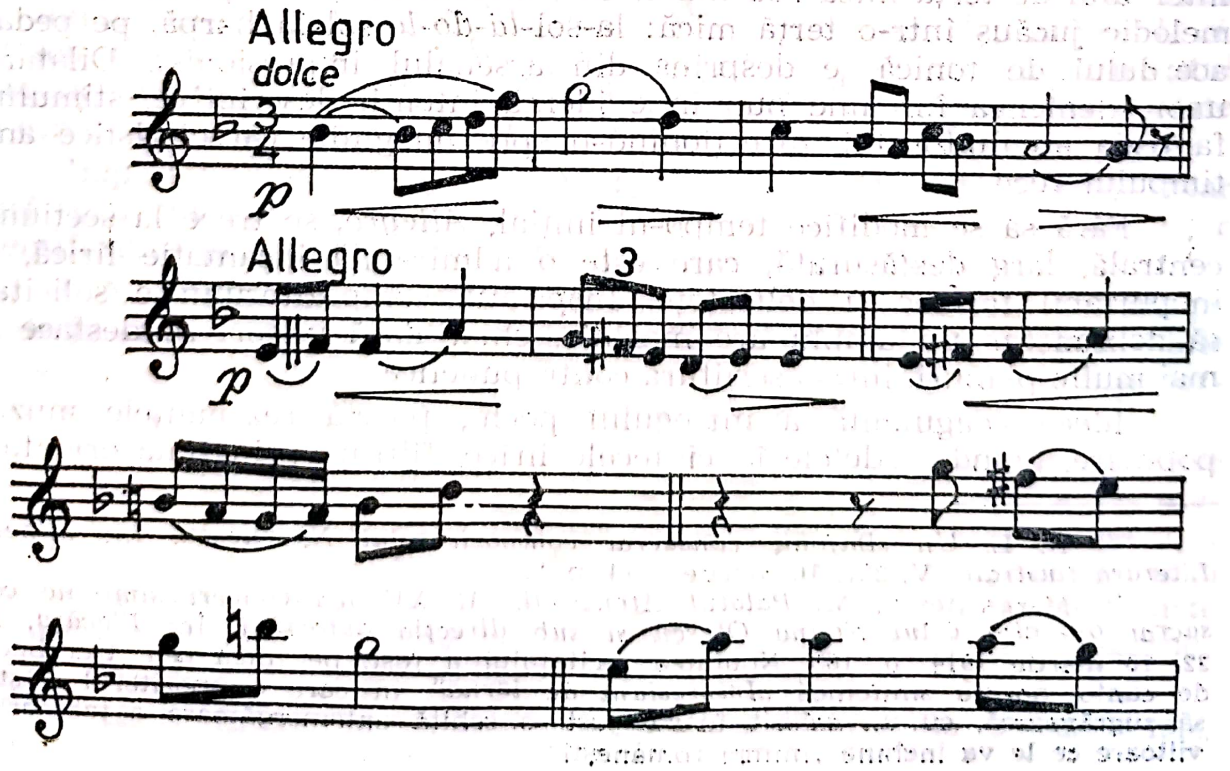
[146] B. L. *Un simfonic consacrat compozitorului N. Otescu*. În: *Minerva Literară Ilustrată*, V, 227, 16 martie 1914, p. 2.

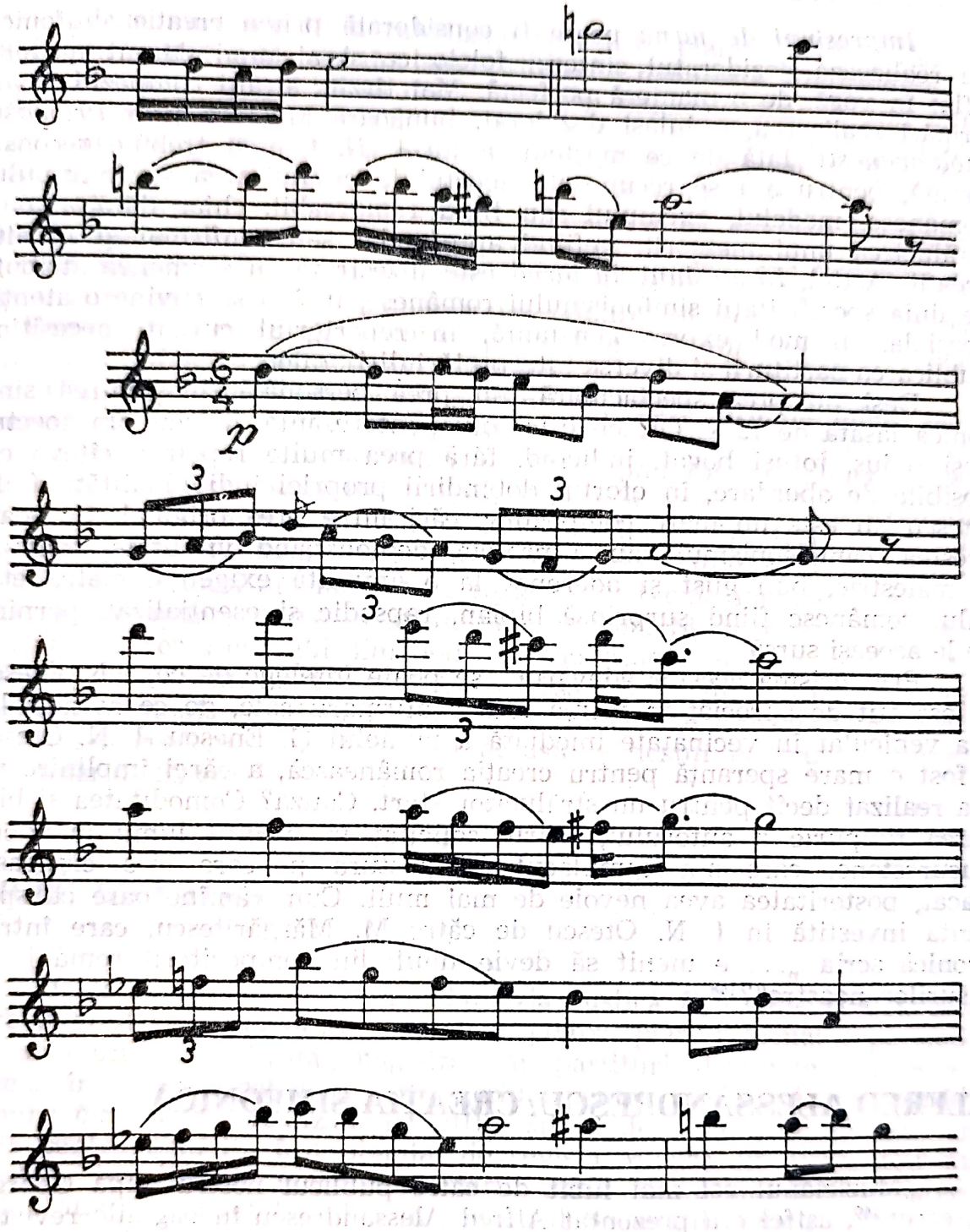
[147] Mărgăritescu, M. *Palatul Ateneului. Al XVI-lea concert simfonic consacrat operelor d-lui Nonna Otescu și sub direcția autorului*. În: *Flacăra*, III, 22, 15 martie 1914, p. 183. Noutatea recitalului a fost, pe lîngă cele trei bucăți de canto, poema simfonică „*Impresiuni de iarnă*", în care compozitorul a știut să zugrăvească, cu un colorit foarte just, o schiță antemergătoare a tablourilor viitoare ce le va închina „inimei românești".

lăutărească, avînd o culoare modală de alterare coborîtoare a subdominantei.



Semicadența e foarte interesantă, întîlnindu-se des în muzica lui J. Sibelius. Această temă va fi readusă în mai multe rînduri, fiind investită cu atribute arhitecturale. De fapt, nu credem că se pot discerne alte repere constructive în afara principiului variațional. Ele sînt vizibile în raportarea secțiunii centrale la extremități, oferind cea mai clară structură ternară. Dar marea secțiune centrală este variațională, oferind o dantelare de motive, înlănțuite cursiv, într-o ordine greu de sesizat. Aici se găsește transpusă teoria lui I. N. Otescu, privind distilarea celulelor folclorice pînă într-atît, încît nu li se mai păstrează chipul inițial, rezultanta sonoră rămîne ferm circumscrisă în spațiul românesc. Iată principalele motive care umplu spațiul dintre reluările temei principale:





Interesant, primul motiv ce cadențează pe la, prezintă trimiteri spre *Suita I pentru orchestră* de George Enescu. Asemenea asociații se pot face apropo de fiecare motiv, ceea ce ne determină să ne mulțumim cu atît. În schimb, se cuvine remarcat suflul emoțional puternic pe care-l degajă muzica și timbrul românesc, printr-un travaliu orchestral, pictural, de autentică inventivitate, punînd în relief contraste timbrale, succesiuni de planuri și efecte coloristice subordonate șuvoiului liric, ce debordează incandescent, ca magma toridă ce se revarsă dintr-un vulcan.

Scanned with OKEN Scanner

Impresiuni de iarnă poate fi considerată prima creație simfonică ce realizează deziderатul sintezei folclorice și al unui curent modern aflat în vogă, de o manieră perfectă. Mai tîrziu, și alți compozitori vor urmări realizarea aceluiași deziderat, bunăoară M. Jora prin *Priveliști moldovenești*. Iată de ce moștenirea lui I. N. Otescu trebuie reconsiderată, pentru a i se recunoaște aportul la cristalizarea simfonismului românesc, modelul, exemplul său fiind remarcabil, chiar dacă a avut strălucirea unui meteorit, nefiind aprofundat sau confirmat și în alte creații. Astfel, *Impresiuni de iarnă* este înzestrată cu asemenea atribute pe linia specificității simfonismului românesc, încît i se cuvine o atenție specială, în mod expres constantă, în repertoriul curent, necesitînd publicarea partiturii și diverse interpretări dirijorale.

Deși nu prea spectaculară, nu prea personală, moștenirea simfonică lăsată de I. N. Otescu este totuși interesantă, oferind un spectru deși redus, totuși bogat, indicînd, fără prea multe repetări, cîteva căi posibile de abordare, în efortul dobîndirii propriei individualități. I. N. Otescu nu este un mare compozitor, căci nu e prea original. Cu toate acestea, cameleonismul său e proteic, demonstrînd vitalitate, fantezie și măiestrie, bun gust și aderență la o anumită exigență, matca etosului românesc fiind surprinsă biplan, rapsodic și esențializat, pornind de la aceeași sursă.

Prin prisma acestor adevăruri, se poate înțelege de ce I. N. Otescu a fost atît de apreciat în prima fază a afirmării sale, de ce numele lui era vehiculat în vecinătate imediată a numelui G. Enescu. I. N. Otescu a fost o mare speranță pentru creația românească, a cărei împlinire nu s-a realizat decît pentru un strălucitor start. Cauza? Comoditatea și blazarea timpurie a autorului, foarte solicitat în mediul lumii mondene bucureștene, care s-a complăcut în postura pe care și-o cîștigase. Păcat, posteritatea avea nevoie de mai mult. Cum rămîne oare cu speranța investită în I. N. Otescu de către M. Mărgăritescu, care într-o cronică scria „... e menit să devie unul din compozitorii români ai visurilor noastre“?[148]

ALFRED ALESSANDRESCU. CREAȚIA SIMFONICĂ

„Muzicianul cel mai iubit de către publicul nostru după George Enescu“[149], astfel era prezentat Alfred Alessandrescu în paginile revistei *Muzica* în 1920! Aprecieri elogioase la adresa lui se puteau găsi și în presa franceză, căci odată cu audierea poemului simfonic *Acteon*, compozitorul român dobîndise celebritatea. Cazul său este într-un fel, ieșit din comun, cucerește fulgerător ascultători și critici: cu două creații simfonice, mai compune altele două, cîntece, piese camerale și verva componistică intră pentru totdeauna într-o perioadă inactivă,

[148] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al 8-lea concert simfonic.* În: *Flacăra*, I, 9, 15 decembrie 1912, p. 71.
[149] A. M. *Didona.* În: *Muzica*, II, 3, ianuarie 1920, p. 121.

preocupările muzicale fiind canalizate spre arta pianistică, dirijorală și publicistică. Mai mult, în domeniul simfonic manifestă similitudine cu I. N. Otescu, în sensul că se dedică creației muzicale doar în anii afirmării. Față de acesta, are chiar o perioadă și mai scurtă, compunînd între anii 1910—1915. Dacă avem în vedere că e născut la 2 august 1893, mort la 18 februarie 1959, înseamnă că a abordat genurile simfonice cînd avea între 17 și 22 ani. Următorii 43 ani, cîți soarta i-a hărăzit, nu a compus în acest gen. Dacă la acestea mai adăugăm că, în mod firesc, corespunzător vîrstei, a compus pășind pe urme bătătorite, ceea ce practic înseamnă că l-a admirat și urmat, în principal, pe Enescu în *Amurg de toamnă* și în *Fantezia română*, pe Richard Strauss în *Didona* și pe Debussy în *Acteon*.

Cum se explică admirația dezlănțuită, dacă originalitatea sa e flancată de ilustre modele? Mai întîi, trebuie arătat că succesul său nu se răsfrînge la toate cele patru partituri simfonice, ci numai la cele interpretate: *Didona* și *Acteon*. Apoi, măiestria sa era atît de avansată, luxuriantă, încît numai un compozitor cu idei, cu fantezie și cultură rafinată le putea etala. Apoi, nu e vorba de imitație, ci de folosirea unui limbaj, a unui arsenal tehnic pentru a vehicula idei care-i aparțin, ceea ce presupune, totuși, o atitudine originală. Și în acest sens pot fi concludente remarcile lui Emanoil Ciomac despre *Acteon:* „Vor putea găsi unii că poemul simfonic al D-l Alessandrescu nu conține o muzică adevărat originală. E vădit că influența franceză e puternică, dar ar fi absurd s-o credem covârșitoare și aceasta e destul pentru un compozitor tînăr de 22 ani“[150].

AMURG DE TOAMNĂ

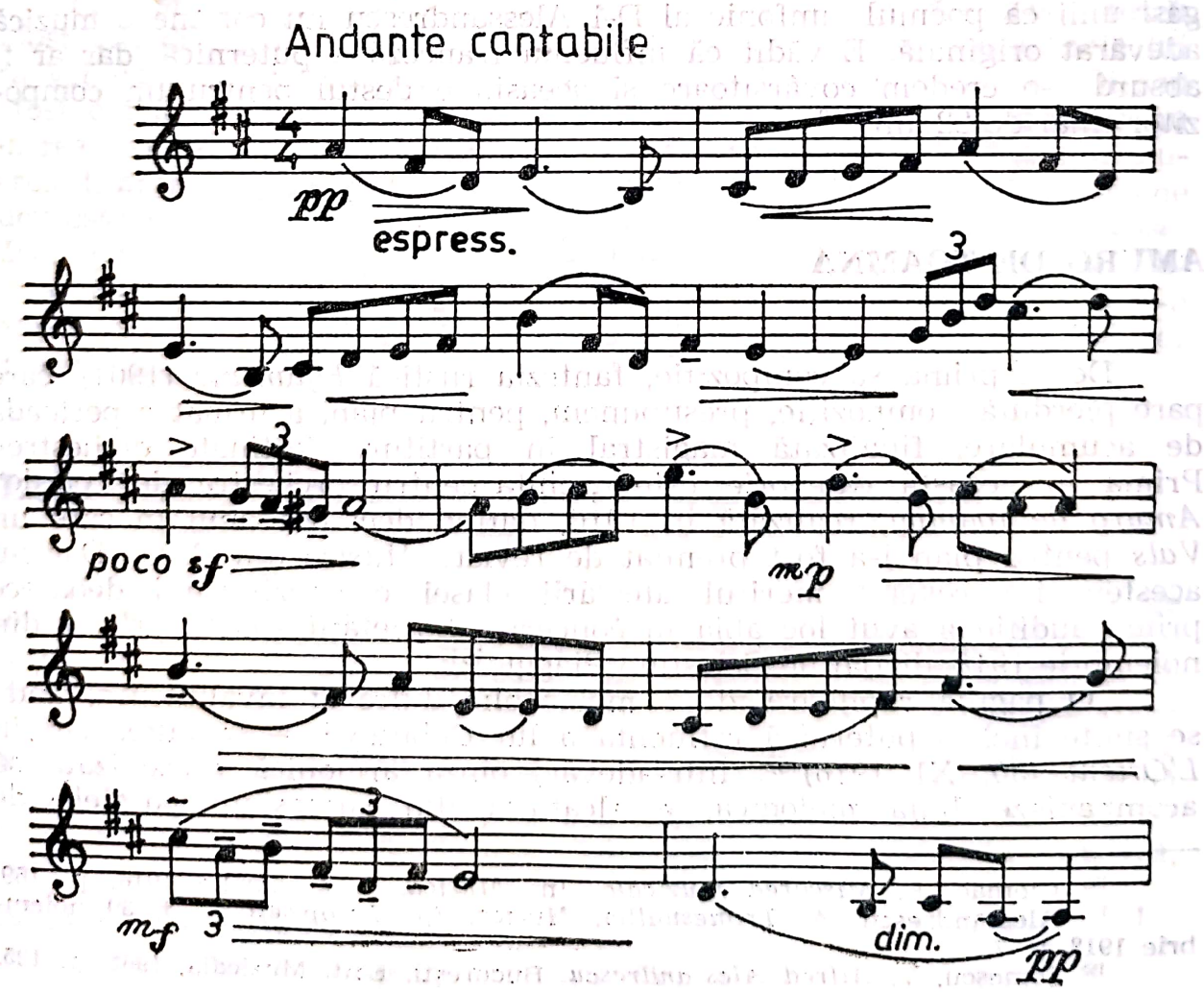
De la prima sa compoziție, fantezia rustică *Eglantine* (1901), care pare pierdută, compoziție, presupunem, pentru pian, a urmat o perioadă de acumulare, finalizată magistral în partituri destinate orchestrei. Prima în această categorie este „schița pentru orchestră de coarde“ *Amurg de toamnă*, realizată în 1910, datînd deci din anul în care un *Vals* pentru pian i-a fost premiat de revista *Musica* din Paris. Dar nu acesteia i-a revenit meritul atestării clasei compozitorului deoarece prima audiție a avut loc abia în concertul Societății *Amicii orbilor* din noiembrie 1918, dirijat de Celestino Piaggio[151].

„O pagină răpitoare, de o melancolie dulce și învăluitoare, unde se simte încă o puternică influență a lui Debussy“ — se putea citi în *L'Orient* (30, XI 1918)[152]. Într-adevăr, pînza armonică preconizată să acompanieze linia melodică, e alcătuită din succesiuni paralele de

150 Ciomac, E. *Mișcarea muzicală*. În: *Musica*, 1, 4, aprilie 1916, p. 169.
151 Alessandrescu, A. *Trimesuallia. Musica*. În: *Letopiseți*, I, 3, 30 noiembrie 1918, p. 7.
152 Tomescu, V. *Alfred Alessandrescu*. București, Edit. Muzicală, 1962, p. 125.

acorduri, suprapunîndu-se peste pedala de tonică în optimi, avînd caracterul unui ostinato ritmic, general, chemat să sugereze ondulația, adierea, mișcarea lină, legănată . . . Sînt, în fond, figurații ingenios găsite spre a sugera pulsația, mersul implacabil. Curios, nu s-a sesizat, după opinia noastră, cea mai evidentă influență, a lui George Enescu, manifestată nu într-un sector de plan secundar, ci în cel mai important, al melodicității, al tematismului.

Prin concizie, subtilitate, eleganță și claritate, prin caracterul meditativ, liric, nostalgic, imagistica din *Amurg de toamnă* vădește trăsături comune cu *Suita nr. 1 pentru orchestră, Op. 9* de G. Enescu. Mai limpede se poate demonstra în structura intervalică a motivelor, în desfășurarea melodică din aproape în aproape, în absența asperităților și contrastelor, în construcție. Însăși configurația motivelor care generează substanța melodică, deoarece fantezia variațională determină chipul ei sonor, prefigurează temeiuri pentru stabilirea similitudinilor. În acest fel, modelul oferit de G. Enescu într-o partitură de invenție personală, purtînd rezonanțe românești, este preluat creator de un tînăr coleg de generație, ceea ce echivalează cu un act de solidaritate, de adeziune la estetica sa. Dar iată liantul melodic care constituie *alfa și omega* partiturii *Amurg de toamnă*, desen înzestrat cu har, suavitate și mirifică încărcătură emoțională, de esență elegiacă:



Diatonismul, cursivitatea, cantabilitatea, simetria de 6 măsuri, secvențările, reluările și reîntruchipările jonctionale prin demersuri plane, jocul formulelor ritmice binare în care se interpun trioletele — iată atributele acestei idei muzicale la viori, susținută de celelalte instrumente cu corzi, inclusiv prin desprinderi melodice fragmentare, lărgind sonoritatea, creînd impresia spațialității, a plein air-ului.

„Schița" simfonică își justifică determinarea tipologică prin cadrul miniatural, monotematic, monopartit, ceea ce practic se traduce printr-o reluare ușor variată a melodiei viorilor, făcînd ca sonoritatea să capete și mai multă suplețe și transparență.

Se pot găsi procedee interesante în privința armoniei care, prin mișcarea melodică a vocilor, produce armonii cu tentă polifonică, anticipări, întîrzieri, note pasagere... Există o polifonie imitativă ca și tendința spre păstrarea individualizării vocilor. Prin dedublările, ramificațiile care se produc, avînd epicentrul într-un anume nucleu generator, se poate pune întrebarea dacă procedeul nu aparține tehnicii eterofoniei? În orișice caz, A. Alessandrescu nu a compus doar o monodie cu acompaniament de aceeași speță, dar verticalizat, deși tentația spre a afirma așa ceva este mare.

„Schița" simfonică se articulează prin variațiunile pe care le produce reluarea, aparent în extenso, a temei. La început e în re minor, apoi în la. A treia oară, la violă, e modificată mai mult, fărîmițată și apoi extinsă într-o precipitare ritmică, ceea ce echivalează cu o dezvoltare. Revine tema în Mi major, tot la viori prime, dispunerile polifonice sînt tot mai expansive, la octavă, în Re major, într-o ambianță de avînt și strălucire, cadrele ei fiind lărgite. O ultimă secțiune reia tema, aidoma ca la început, deci efectul de repriză e real, sonoritatea fiind estompată, caracterul de codă inspirînd atenuarea elanului, liniștea instaurîndu-se treptat, pierzîndu-se în sunete și tot mai stinse. Prin bogăția melodică, eficiența facturii și impetuozitatea emoțională, în ciuda aparatului restrîns cu care operează, *Amurg de toamnă* este o reușită miniatură simfonică, care și-a găsit loc stabil în repertoriul formațiilor din țara noastră.

DIDONA

Înfățișarea schiței *Amurg de toamnă* prin atmosfera ei liniștită, învăluită în contemplare și visare nu prevestește în nici un fel dramatismul, încordarea extatică și revărsările emoționale care abundă în *Didona*, uvertură și totodată poem simfonic.

Scrisă în 1911, *Didona* este o superioară demonstrație de fantezie, talent și știință componistică, uimitoare ca forță expresivă. Mai mult, pare surprinzător și orizontul tînărului compozitor care, la 15 ani, stăpînește magistral limbajul celor mai moderni, mai evoluați compozitori ce au dus mai departe sugestiile esteticii wagneriene. Este ade-

vărat că admirația pentru muzica lui Richard Wagner este atît de puternică încît îl subjugă și copleșește pe Alfred Alessandrescu, permițîndu-i numai în cîteva momente o anumită emancipare, bunăoară, în fuga finală, cînd cade însă într-o altă plasă întinsă, de data aceasta, de mentorii *Scholei Cantorum*. Mijesc și cîteva procedee debussyste care vor cîștiga teren în *Acteon*.

Pare dificilă asigurarea echilibrului dintre originalitate și măiestrie. În cazul *Didonei*, cea din urmă e relevantă și afirmă un tehnician de talie mondială, care datorează mult lui Alfonso Castaldi, inclusiv orientarea spre mitologia anticei Grecii, de care este sedus încă din copilărie, din liceu. Dar nu numai atît. A. Alessandrescu este dotat cu o remarcabilă inspirație, ceea ce-i permite să creeze teme pregnante, riguros conturate, plasticizate, care exercită mare atracție, întipărindu-se cu ușurință în memorie, fără a fi facile. Inspirația, dublată de măiestrie, îi permite să vehiculeze temele, într-o manieră care le atribuie farmec și nerv, ceea ce generează tensiune și esență dramatică.

De la A. Castaldi preia înclinația programatică, concepînd imagistic ideile muzicale, ca și dezvoltarea lor, ceea ce îi va permite să escaladeze subiecte complexe. Cultul mitologiei, legendele istorice, îl vor determina să investigheze în universul sonor pentru a afla corespondențe temelor de acțiune cu implicații ideatice, umaniste, înscriindu-și, astfel, programatismul într-o linie ce nu-și epuizase resursele și mai ales actualitatea în creațiile lui Berlioz, Liszt, César Franck, Paul Dukas, Richard Strauss, Alfonso Castaldi . . .

Mobilul programatic se întemeiază pe legenda făcută celebră de Vergiliu în *Eneida* (Cartea a patra). O furtună îl obligă pe Enea, războinic grec, să se abată în Cartagina din drumul său spre Italia. Regina acestei cetăți e Didona, fiica regelui Belus, rămasă văduvă, soțul ei Sikeu fiind ucis în luptă. Nedorind ca Enea să ajungă în Italia, zeița Junona dorește ca Didona să-l determine s-o ia de soție și, în acest sens, pune la cale întîlnirea celor doi, într-o peșteră pe insulă, după o vînătoare împrăștiată de o năpraznică ploaie. Dragostea lor e pasionantă. Aflînd de aceasta, zeul Jupiter poruncește lui Enea să-și reia imediat călătoria spre Italia și rugămințile, ademenirile Didonei ca să rămînă cu ea pentru vecie, sînt zadarnice. Noaptea, pe furiș, Enea, în fruntea flotei sale, părăsește Cartagina. Aflînd a doua zi că a fost abandonată, că dragostea ei a fost trădată, Didona își curmă viața . . .

Alfred Alessandrescu nu transpune în muzică latura factologică a legendei, mulțumindu-se să surprindă chipul celor doi protagoniști, dragostea lor înfocată și deznădejdea femeii părăsite. De fapt, este riscant să inventariezi trăirile eroilor, orișice tentativă riscînd să nu cuprindă bogăția stărilor sufletești redate în această muzică tumultoasă, înaripată, mustind de vitalitate și pasiune. În mod sigur, unele teme portretizează un anume erou. Astfel, programatismul nu este ilustrativ, ci psihologic, urmărind acele stări ce se pretează puterii imagistice a artei sunetelor.

Caracterul de uvertură provine din apelarea la clasica formă de sonată, cu introducere și codă, care însă iese din cadrul obișnuit, fiind

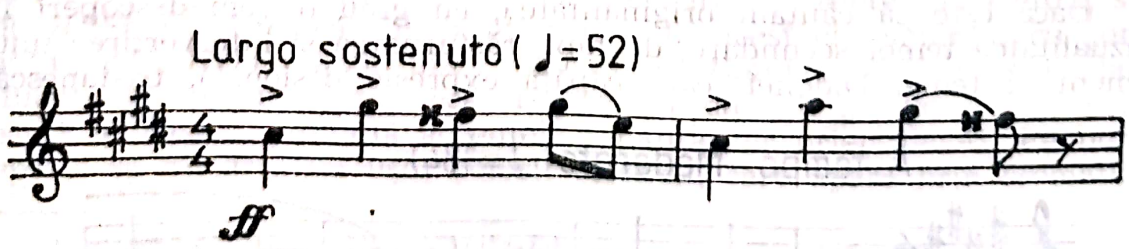
o fugă la patru voci. Planul tonal e limpede, do diez minor, cu relativa tonală de Mi major pentru tema secundară. În pofida acestui aspect, gîndirea tonală valorifică experiența postwagneriană, cromatismul fiind adînc impregnat în țesătura armonică, foarte complexă, modulantă, aflată într-o tensiune perpetuă, datorită fluctuațiilor centriste ce se afirmă mereu, într-o mișcare ce readuce axele fundamentale. Partitura tînărului compozitor conține valențe în orișicare parametru tehnic, etalînd inventivitate și pregnanță. În mod deosebit se relevă orchestrația, polifonia și tematismul.

A. Alessandrescu gîndește timbral, fiecare instrument fiind o parte dintr-un angrenaj, dintr-un întreg. Aparatul orchestral e mare, cu clarinet bas în si bemol, tuba, celesta. Coloristica e bogată datorită transparenței scriiturii, individualizării instrumentelor. Ele nu dialoghează, nu intervin pe rînd ci în completare, imitîndu-se, determinînd o sonoritate plină și densă. Nu se mai dublează prin solicitarea tuturor instrumentelor, ci prin antrenarea doar a grupei timbrale respective. Adeseori se apelează la planuri paralele, la atacarea acordului mărit de nonă, printr-o cromatizare anticipativă, prin cvadruple sextolete de șaisprezecimi ascendente, la care se mai adaugă glissandoul harpei. O frumoasă sonoritate se realizează în momentele de extaz liric (tema secundară), prin balansul secundelor mari, a acordurilor paralele de rezonanță impresionistă.

Polifonia e de natură diversă, ca entități melodice individualizate pe compartimente instrumentale, ca polifonie latentă, prin procedeele sale specifice, mai ales progresii, dar și prin fuga finală, o admirabilă demonstrație de măiestrie. Desigur, se poate naște întrebarea privind oportunitatea ei, mai ales că stilistic, fiind neobarocă, diferă mult de factura preconizată pînă atunci.

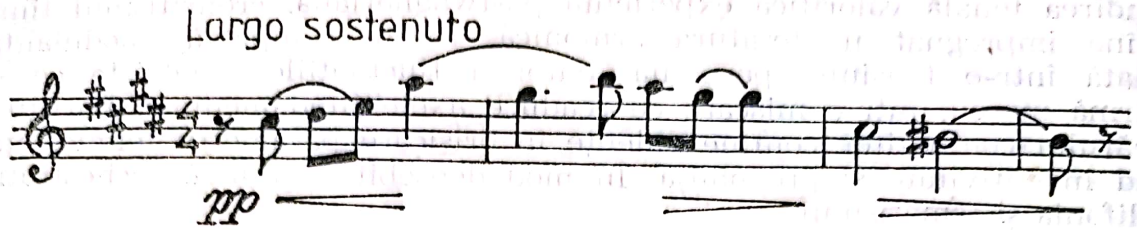
În privința melodicității, A. Alessandrescu posedă un remarcabil dar de a imprima personalitate temelor și de a le plasa în acel context care să le evidențieze. Mai mult, toate temele din uvertura *Didona* sînt înrudite, ceea ce poate susține influența romantismului și, de ce nu? a lui George Enescu. Dar care sînt temele, în ce moment apar și ce semnifică?

Uvertura, adică ceea ce precede allegro-ul de sonată propriu-zis, reprezintă introducerea, *Largo sostenuto* și e axată pe o temă incisivă, clară și misterioasă, datorită și alterării suitoare a treptei a IV-a.

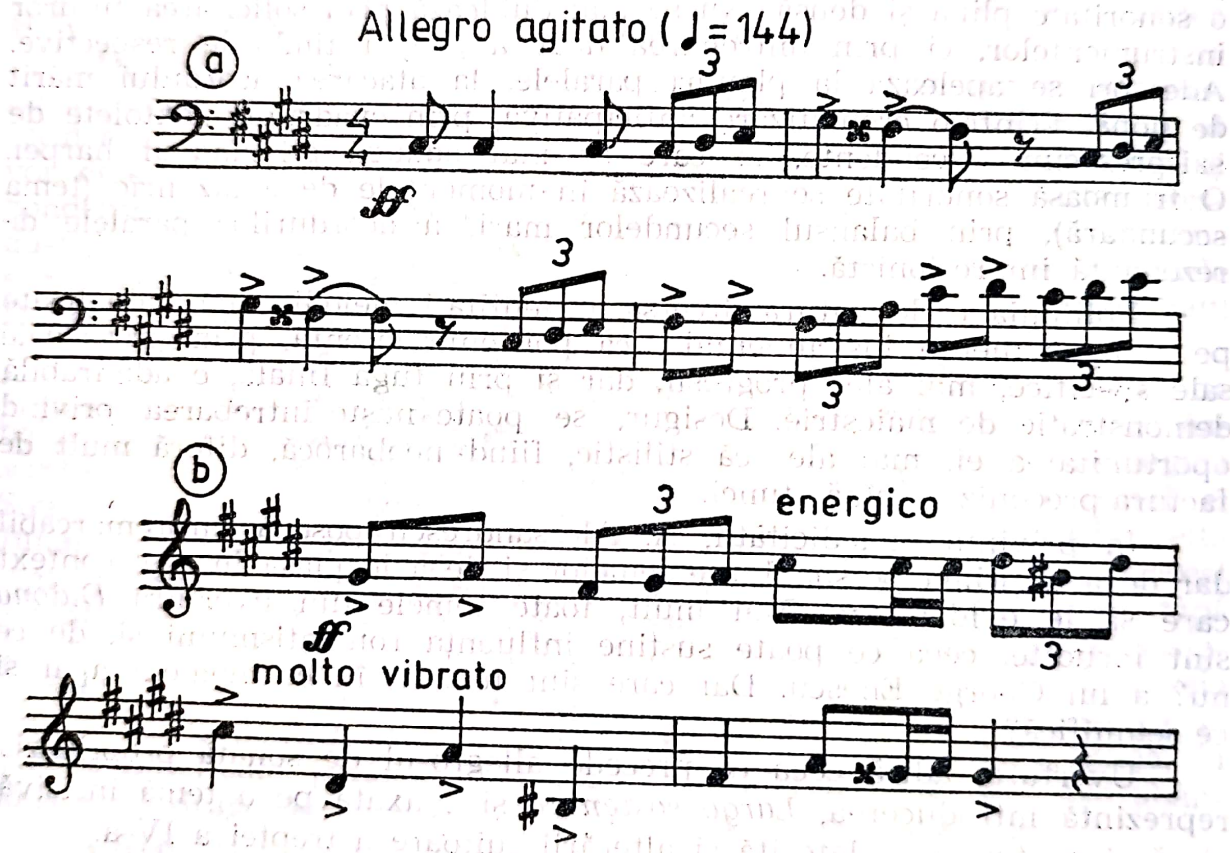


Imaginea Didonei, căci chipul ei e sugerat în această temă, va fi mereu adus, putînd fi ușor recunoscut, în pofida metamorfozărilor

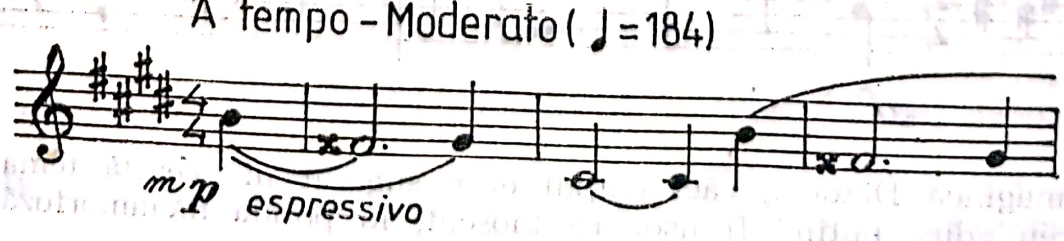
sale. Chiar în măsurile următoare începe să fie supus travaliului, motivul următor capătă contururi cantabile, lirice:

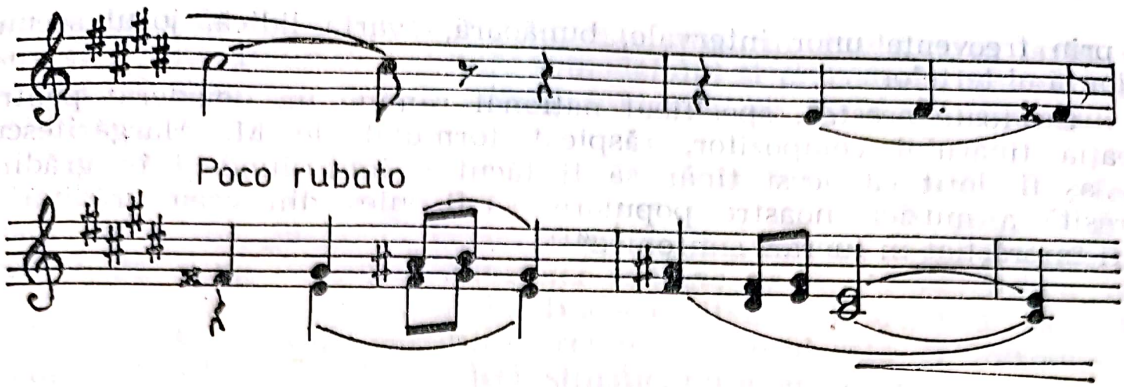


El face o bună pregătire pentru tema principală a *Allegro*-ului de sonată și care îl personifică pe Enea. E un motiv energic, aspru, în fond reproiectarea temei Didonei. Prin secvențările la care e supus, conține destule rezonanțe cu iz romantic, nu destul de originale.



Dacă este să căutăm originalitatea, cu greu o vom descoperi în senzualitatea temei secundare, de fapt, răsturnarea și intervertirea unui element al temei Didonei, care capătă expresie pasională, tristanescă:





Într-adevăr, factura orchestrală, pasajele corzilor, susținerea alămurilor ce conduc spre pivoții motivici ai acestei teme descind, fără ocoliș, din partitura *Tristan și Isolda,* pentru ca fraza a doua, prin cromatizare și mersul paralel în terțe să sune a Richard Strauss, mai exact, *Moarte și transfigurație*[152]. Dar oare au chiar așa multă însemnătate asociațiile? Nu e mai important că A. Alessandrescu creează o muzică incandescentă, captivantă și sugestivă?

Dacă încercăm totuși să colaționăm programul muzicii, să urmărim pas cu pas momentele subiectului și momentele arhitecturii muzicale în *Didona,* vom obține următoarea paralelă. Imaginea reginei Cartaginei domină introducerea. Tema principală coincide, cum s-a arătat cu Enea, iar tema secundară cu dragostea lor. Dezvoltarea poate semnifica ruptura care se profilează, frămîntările generate de datoria lui Enea de a-și continua călătoria și a o părăsi pe Didona sau refuzul eroului de a se căsători și de a renunța la proiectele sale. Repriza eliptică ar putea fi hotărîrea lui Enea de a pleca în taină, în timp ce, tema secundară ar echivala cu deznădejdea și furia Didonei aflată în fața faptului împlinit, și cu hotărîrea de a-și curma viața, care nu mai are sens pentru ea. Este și ideea care pare să fie surprinsă în fuga finală.

Dintre remarcile făcute de cronicari, ne vom opri doar la cele cu caracter negativ, la cele deghizate sub masca unor recomandări, cele din categoria opusă, adică, elogiile, fiind numeroase, concordînd în admirarea înzestrării și măiestriei tînărului compozitor.

Cu ocazia primei audiții care a avut loc la București, în 10 martie 1913, dirijor autorul, concertul fiind condus în rest de D. Dinicu, I. Borgovan își exprimă regretul: „. . . Păcat că inspirația este de pe acum atît de puțin vădită, la o vîrstă în care ar trebui din contră, s-o probeze“[153]. Credem, că, „inspirația“ este în acest caz sinonim cu „originalitatea“. După șapte ani, reascultînd *Didona,* apărea mai clară influența straussiană decît cea debussystă dar și „. . . pe ici pe colo, această muzică împrumută accentele tonalităților orientale“[154]. Pe bună dreptate se remarcă un ușor colorit oriental, care apare prin cromatică

[152] Tomescu, Vasile. *Alfred Alessandrescu,* op. cit., p. 133.
[153] Borgovan, Ion. *Concertele bucureștene.* Cronici. *Concertul Castaldi.* În: *Luceafărul,* XII, 10, 16 mai 1913, p. 332.
[154] A. M. *Didona.* În: *Muzica,* II, 3, ianuarie 1920, p. 122.

și prin frecvența unor intervale, bunăoară, cvarta lidică, jocul secundelor și al terțelor . . .

Cu toate acestea, specificul național rămîne un deziderat pentru creația tînărului compozitor, răspicat formulat de M. Mărgăritescu: „. . . aș fi dorit ca acest tînăr să fi făcut o incursiune și în grădina părăsită a muzicii noastre populare, să fi cules din acea grădină și să fi împrăștiat în lucrări simfonice“[155].

FANTEZIE ROMÂNĂ

Efectul unor asemenea imbolduri, dar nu cel al lui M. Mărgăritescu, este o partitură necîntată în timpul vieții compozitorului, anii războiului, care curînd avea să izbucnească după terminarea partiturii, făcînd imposibilă prezentarea ei publică. Este vorba de *Fantezie română (Fantaisie roumaine)*, compusă în septembrie — 9 octombrie 1913[156], deci înaintea cronicii mai sus menționate, ceea ce înseamnă că A. Alessandrescu înțelege că valorificarea cîntecului popular este o problemă vitală. Să înregistrăm că *Fantezia română* pare a face casă bună cu *Idila — Impresii românești* de A. Castaldi și *Din bătrîni* și *Impresiuni de iarnă* de I. N. Otescu, avînd comun atît inspirația din cîntecul și jocul popular, cît și apelarea la arsenalul oferit de către experiența impresionistă.

Într-adevăr, *Fantezia română* este o partitură interesantă, care demonstrează măiestria lui A. Alessandrescu pe cînd avea 20 ani, ca și aderența lui la cultul muzicii populare românești. Noțiunea de *fantezie*, ce comportă o serie de interpretări, pare a indica o creație în care se folosesc teme preexistente, împrumutate, fiind tratate variațional, într-o dispunere cu alură improvizatorică. Dacă se conturează vreo diferență față de *rapsodie?* Evident, în rapsodii, cu rare cazuri, numărul temelor e relativ mare și acestea sînt expuse. În *Fantezia română*, A. Alessandrescu apelează la teme și, îndeosebi în secțiunile prime le dezvoltă, insistînd asupra lor, reluîndu-le. Astfel, tipul de creație ilustrat prin sensul acordat de A. Alessandrescu este complex, ca o structură deschisă, în care se prezintă și prelucrează prin metoda travaliului simfonic teme populare românești, luate ca regulă, nu in extenso, ci printr-un element motivic și, totodată, o notă de specificitate. A. Alessandrescu, înainte de a introduce în partitură un motiv, o frază, o temă, purcede la o triere, dar selecția operată nu se dovedește prea avizată din punctul de vedere al puriștilor, materialul ales fiind eterogen și nu face parte întotdeauna dintr-o clasă notabilă. Acest aspect poate fi determinat

[155] Mărgăritescu, M. *Al XIX-lea concert simfonic*. În: *Flacăra*, II, 22, martie 16, 1913, p. 175.

[156] Tomescu, V. Idem, p. 135.

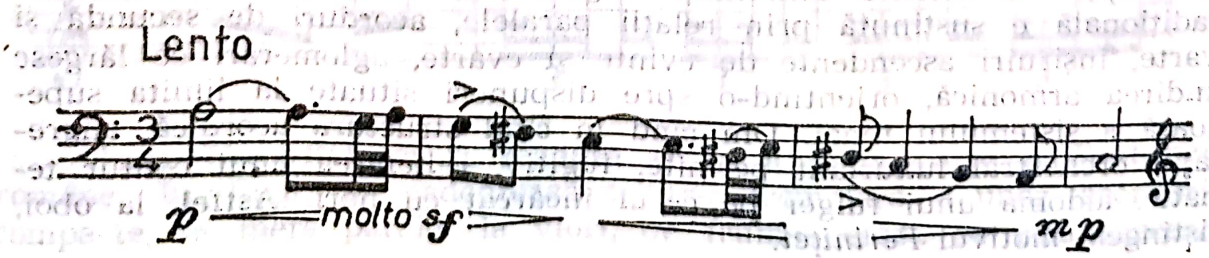
pentru nota de specificitate dar nu este singurul. Prelucrarea iarăși nu pare conformă armoniei naturale a modelului și procedeele impresioniste la care se apelează nu se pliază întocmai pe matricea cîntecului și jocului popular.

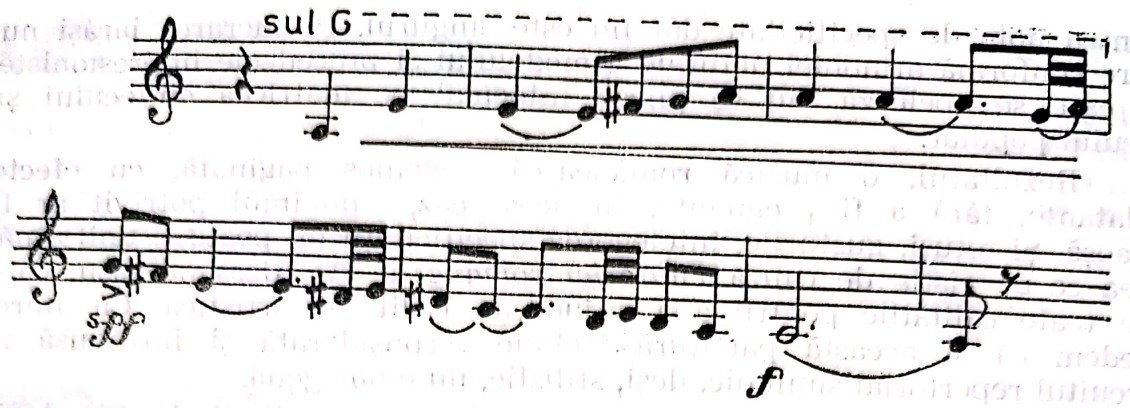
Rezultatul, o muzică românească, ingenios paginată, cu efecte eclatante, fără a fi pregnantă, în acest caz, sinonimul potrivit ar fi neaoșă. Și totuși, gusturile, înțelegerea specificității nu poate fi uniformă, ceea ce dă cîștig de cauză *Fanteziei române* de A. Alessandrescu, care are toate calitățile pentru a-și adjudeca vitalitatea artistică. Ca atare, credem că și această partitură trebuie reconsiderată și introdusă în circuitul repertorial simfonic, deși, stilistic, nu e omogenă.

Logic, de la un compozitor care scrisese o partitură de complexitate și cu inventivitatea etalată în *Didona*, era firesc ca să se aștepte o foarte elaborată lucrare, o demonstrație de bun gust, culoare și pitoresc, ceea ce se și întîmplă. *Fantezia română* ne apare drept una dintre cele mai interesante partituri din această etapă, axate pe teme populare. Se găsesc surprinse aici genurile muzicii populare, de la baladă la cîntec liric și joc, se marșează pe contrastul oferit de bogăția metricii creației folclorice, schimbările fiind caracteristice însă, arareori pe suprafețe mici. Se apelează și la metrul complex de 5/4. Modurile cromatice, de asemenea, au fost surprinse, în planul melodic neextinzîndu-se particularitățile lor la dimensiunea tuturor parametrilor.

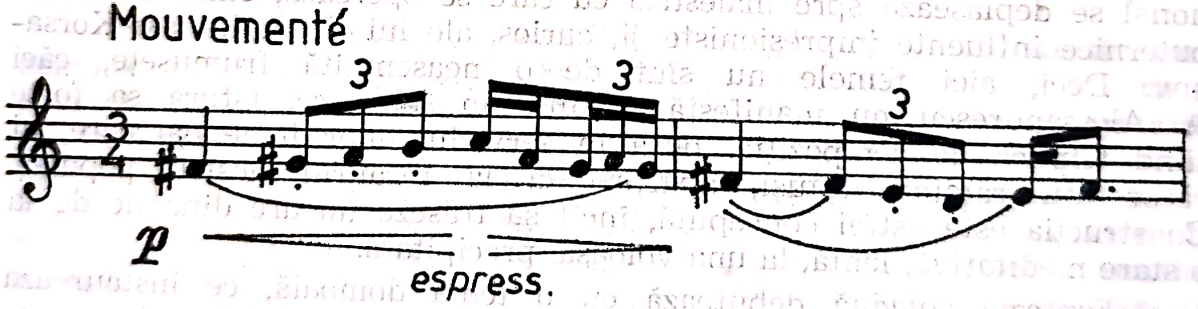
Spre deosebire de alte partituri, în care metoda adoptată slujește acreditării temelor populare și valoarea artistică se datorează frumuseții materialului preluat, în *Fantezia română*, centrul gravitațional se deplasează spre măiestria cu care se operează, chiar dacă sînt puternice influențe impresioniste și, curios, ale lui N. A. Rimski-Korsakov. Deci, aici temele nu sînt de o neasemuită frumusețe, căci A. Alessandrescu nu manifestă erudiție în selectare, latura sa forte fiind tehnica de compoziție, pusă în serviciul unor teme oarecare, al căror atu rămîne, totuși, apartenența la tezaurul nostru popular. Construcția este astfel concepută, încît să traseze un arc dinamic de la o stare meditativă, lentă, la una voioasă, precipitată.

Fantezia română debutează cu o temă domoală, ce instaurează o atmosferă epică, baladescă, în care unisonul violoncelelor și contrabașilor proiectează acest element tematic în care modalismul apare puternic evidențiat, prin alternarea suitoare a treptei a VI-a și a IV-a din modul minor de la. Este apoi preluată de viori I și II, viole și violonceli, într-o dezvoltare ce continuă cu dramatizarea ritmică a emblemei inițiale.

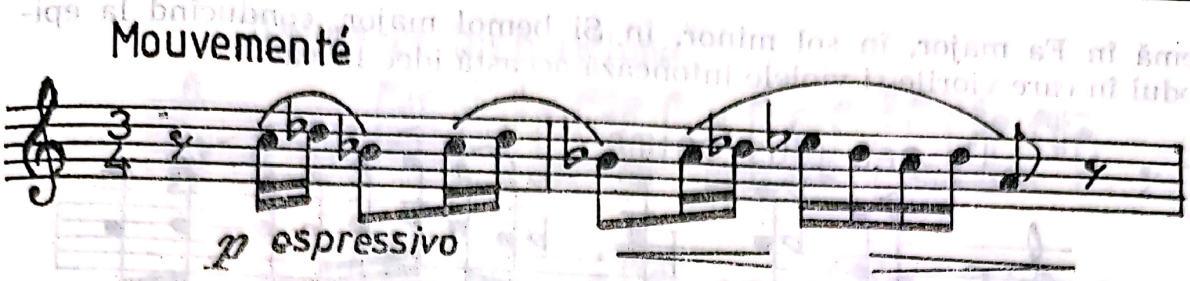




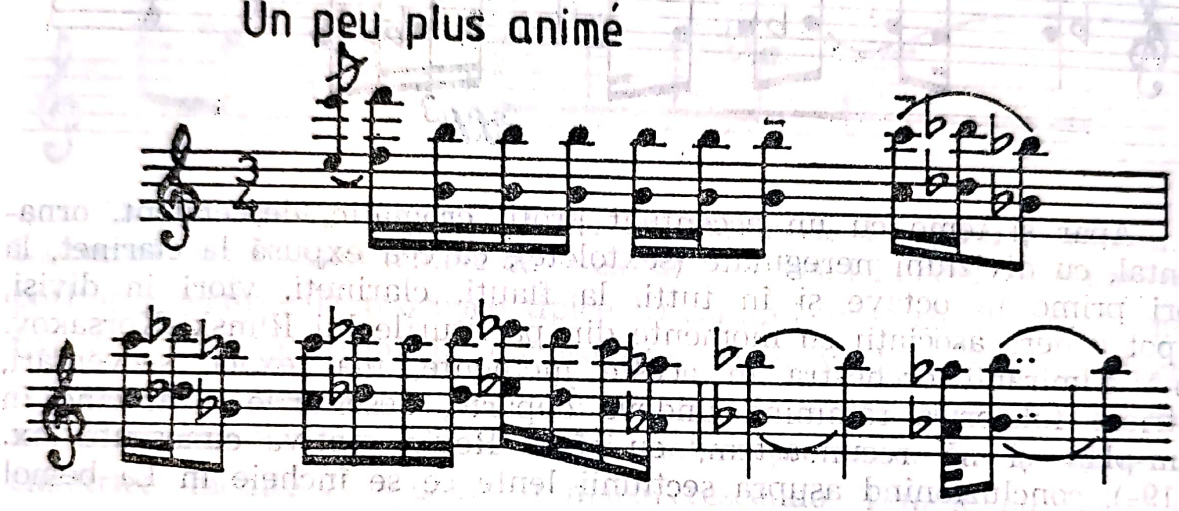
Se continuă, odată cu modularea la cvintă, într-o desfășurare ce antrenează noi formule de rezonanță folcloristică, printr-o dispunere ascensională cu imitații, cu ecouri de tulnice, înscriind o avalanșă de fraze, încredințate diferitelor compartimente instrumentale, conferindu-li-se cînd nuanțe eroice, cînd lirice. De fapt, în profilul acestei teme apar și ecouri doinite, procedee specifice, precum „rubato" ca și ruladele cu caracter figurativ, ornamental al flauților, în grupări ritmice de triolete și cvintolete. După o modulație enarmonică în mi bemol minor, facilitînd rularea unor motive derivate, împrumutate din practica instrumentală lăutărească, se readuce la violă tema introducerii, dar nu sub chipul original ci, din nou variată, în sol diez minor, preludiind expunerea de către corn a unui alt motiv derivat, cu o individualitate conturată:



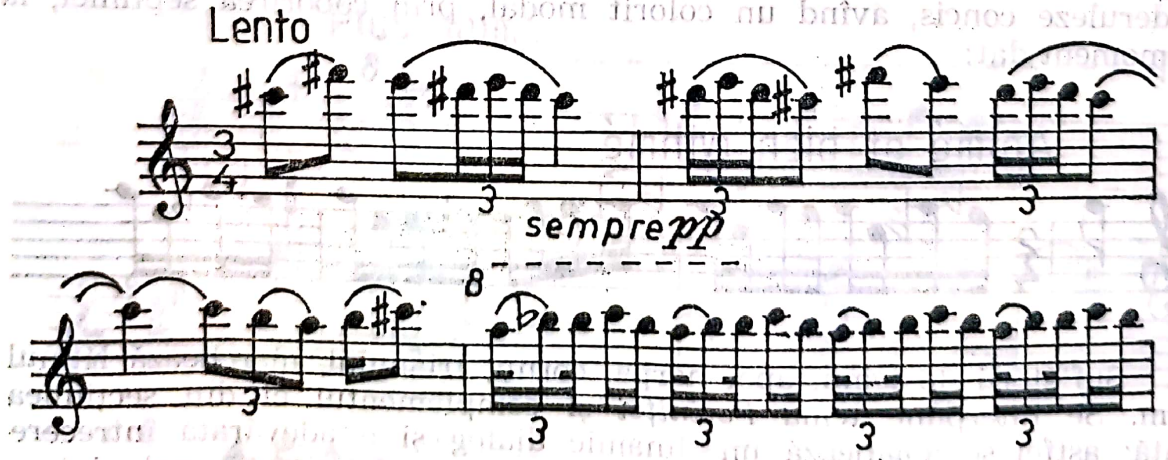
După pasaje de virtuozitate orchestrală, motivul e reluat în tutti, corni, clarineți, oboi, flauți și violonceli, într-o manieră strălucitoare. Factura orchestrală apare atît de complexă, încît facilitează detașarea unor poliritmii, unor reliefări în planul tratării contrapunctice. Datorită pasajelor bogate armonic, factura dobîndește o încărcătură ce face ca relațiile să solicite combinații ingenioase, în care funcționalitatea tradițională e susținută prin relații paralele, acorduri de secundă și cvarte, înșiruiri ascendente de cvinte și cvarte, aglomerări ce lărgesc gîndirea armonică, orientînd-o spre dispuneri situate la limita superioară a sistemului tonal. Din cînd în cînd structura acordică, angrenajul orchestral luxuriant permite, fugitiv, reliefarea unui contur tematic, aidoma unui fulger pe cerul încărcat cu nori. Astfel, la oboi, distingem motivul *Periniței.*



Trece la clarinet, la flauți, într-o derulare mai cantabilă, pe un fundal astfel gîndit, încît să confere întregului farmec pitoresc. Tema *Periniței* e cuplată cu un motiv hotărît, energic, încredințat viorii:

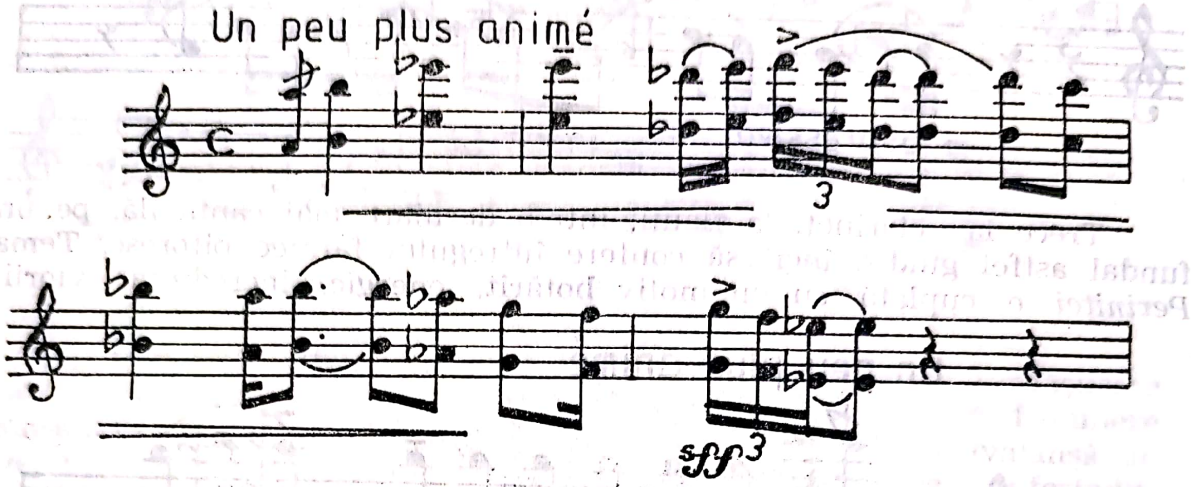


A. Alessandrescu realizează acumulări impresionante în planul expresiei, adevărate culminații episodice, ca cea axată pe această formulă cu puternic iz orășenesc, adusă în divisi la violă, în mers paralel. Și, în vecinătatea ei, se află o formulă care decurge din cunoscuta melodie de joc *Ciocîrlia*. Iată tema:



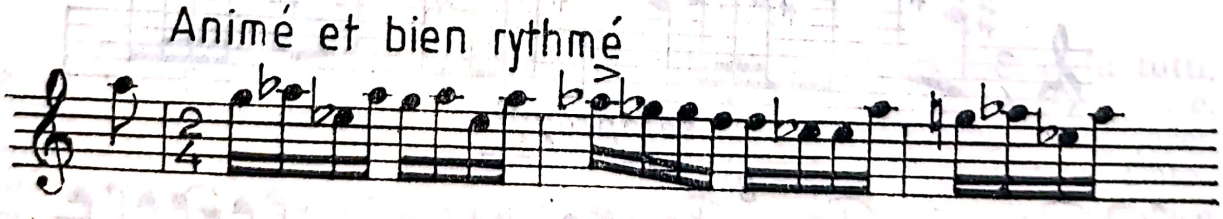
Tema *Ciocîrliei* va fi readusă și în a doua parte a *Fanteziei române*. În final, se cadențează printr-o tremolare a unor acorduri compacte, în mers paralel la viori, de frumos efect. Se reia aceeași

temă în Fa major, în sol minor, în Si bemol major, conducînd la episodul în care viorile și violele intonează această idee lirică:

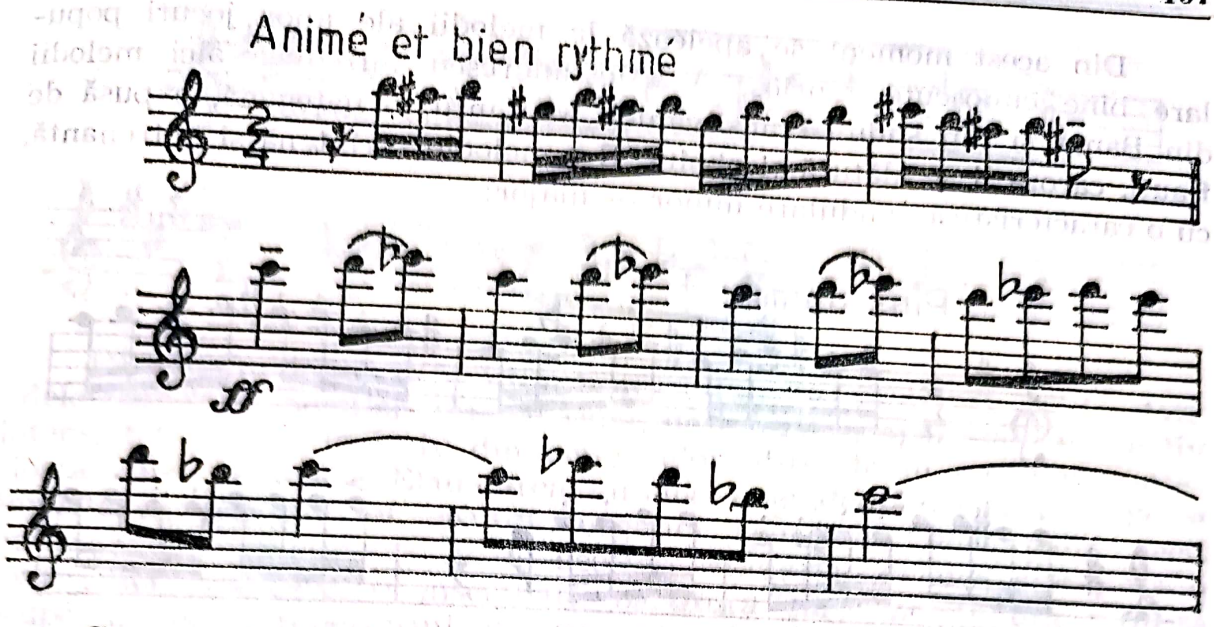


Apar și teme cu un accentuat profil cromatic, descendent, ornamental, cu diviziuni neregulate (sextolete), ca cea expusă la clarinet, la viori prime în octave și în tutti, la flauți, clarineți, viori în divisi, ce pot genera asociații cu momente din partiturile lui Rimski-Korsakov. Sună admirabil orchestra în aceste momente, mai exact, secvențări, matricea folclorică rămînînd undeva departe, desenurile ei trecînd în prim-plan și să recunoaștem, cu efect. Revin motive cunoscute (ex. p. 194), concluzionînd asupra secțiunii lente ce se încheie în La bemol major.

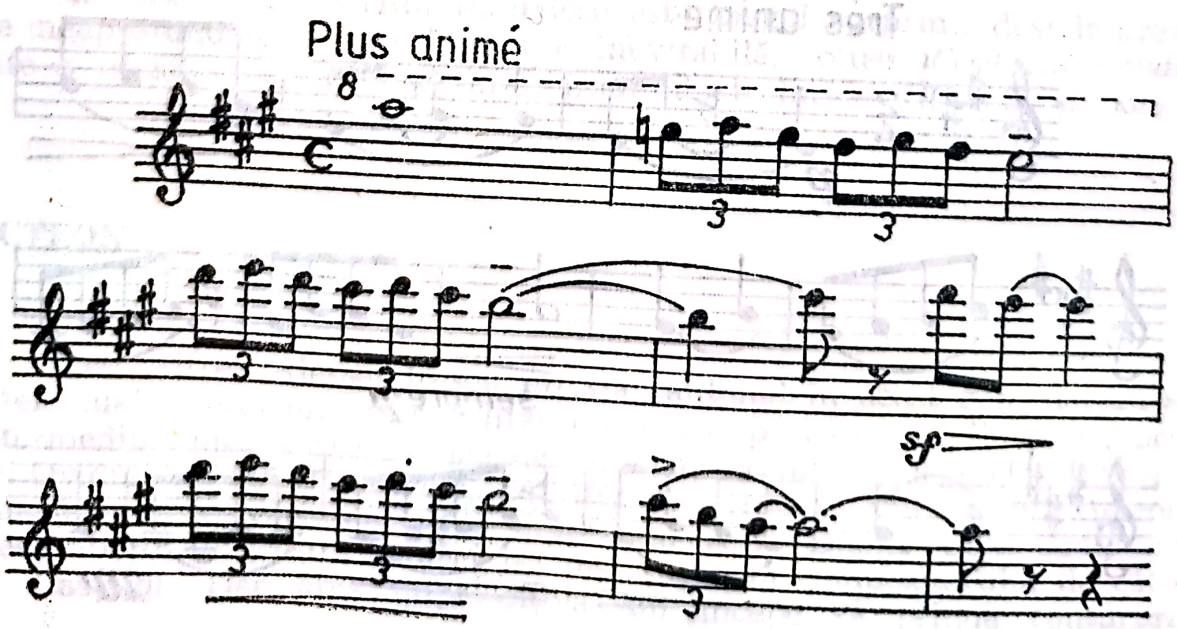
Ceea ce s-ar putea considera ca a doua mare secțiune *Animé et bien rythmé*, vehiculează cîteva teme de joc, iarăși, într-o sclipitoare prelucrare, orchestrația avînd rolul de prim-plan. Mai întîi, răsună la viori un contur lăutăresc de două măsuri, ce pare a-și determina propriul acompaniament, purtînd sonorități de cobză, ca pe urmă să se deruleze concis, avînd un colorit modal, prin coborîrea septimei, la un moment dat:



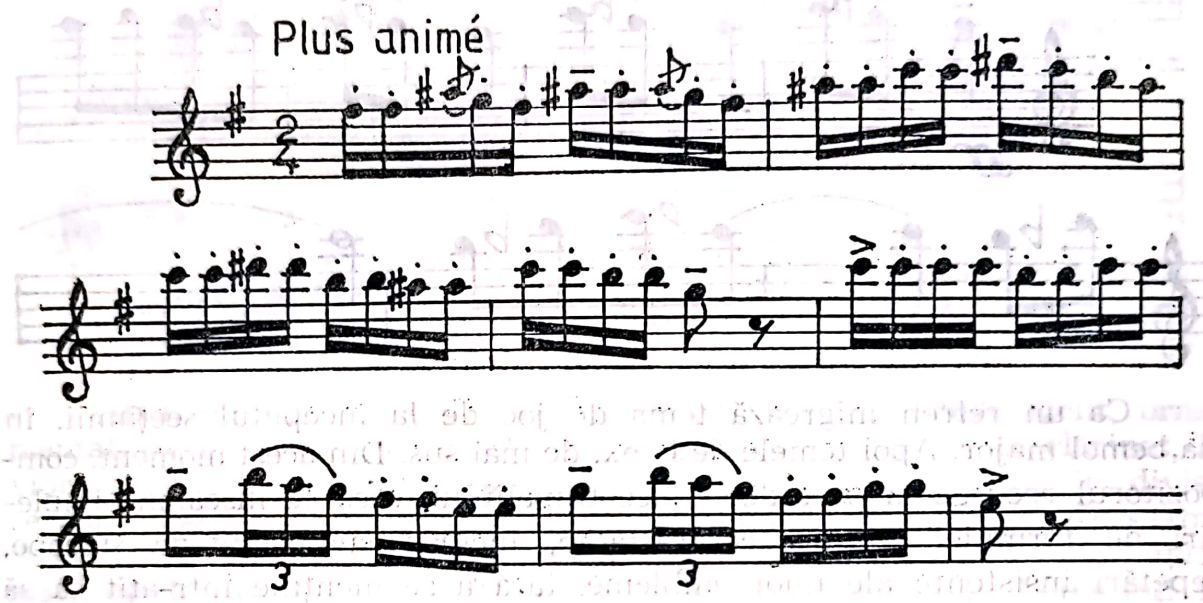
Suflătorii de lemn, apoi harpa, cornii, trianglul, marchează ritmul ferm. Se interpune tema *Periniței* și complementul ei din secțiunea lentă; astfel se angajează un dinamic dialog și o adevărată întrecere în ritmuri, motive și culori, ce solicită tehnica variațională, prin intermediul căreia se ivesc scurte contururi motivice care reținun timp atenția, pentru ca să cedeze și să dispară pe nesimțite după cum au și apărut. Iată două asemenea motive:



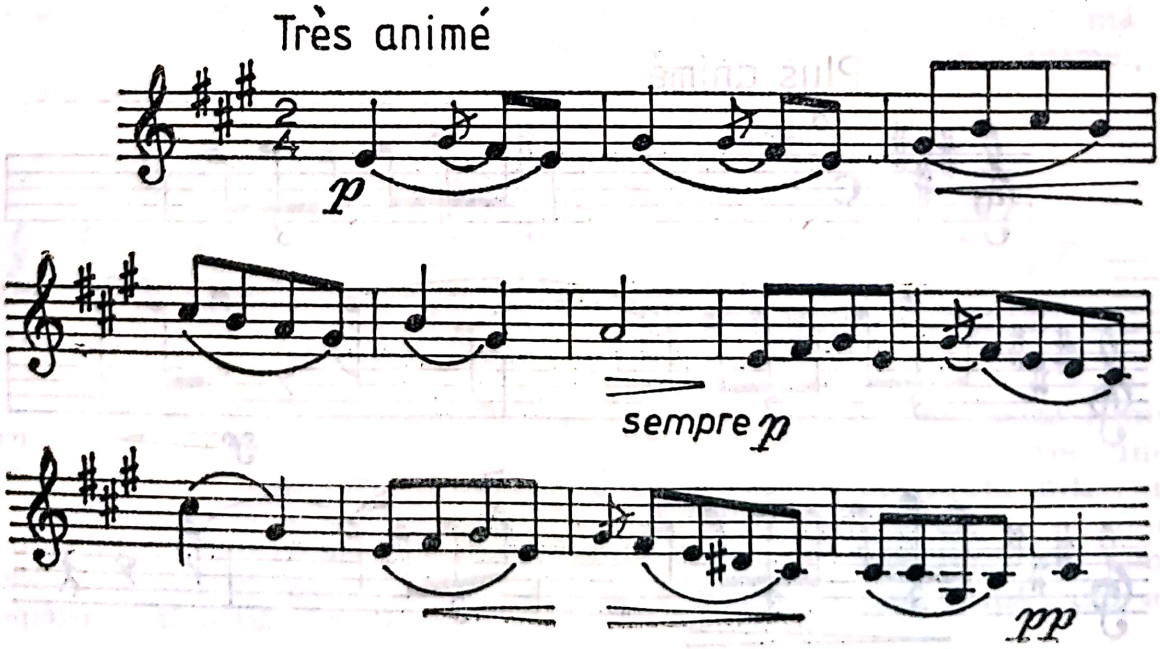
Ca un refren migrează tema de joc de la începutul secțiunii, în La bemol major. Apoi temele de la ex. de mai sus. Din acest moment, compozitorul recurge la procedee tipice travaliului, ceea ce înseamnă împletiri de formule, ritmuri contrastante, inclusiv succesiuni de sincope, repetări insistente ale unor embleme, fără a se menține într-atît ca să se transforme în ostinato, și iarăși motive cromatice în formă de arc, simetrice, menite a realiza un mare crescendo. Temele au suflu, evidențiind generozitate. În acest sens poate fi indicată grațioasa temă a viorilor, în care factorul motoric îl oferă alternanța notelor de durată mare (doine etc.) și de durată mică (optime, diviziune de triolet), ca și mersul ondulat din treaptă în treaptă:

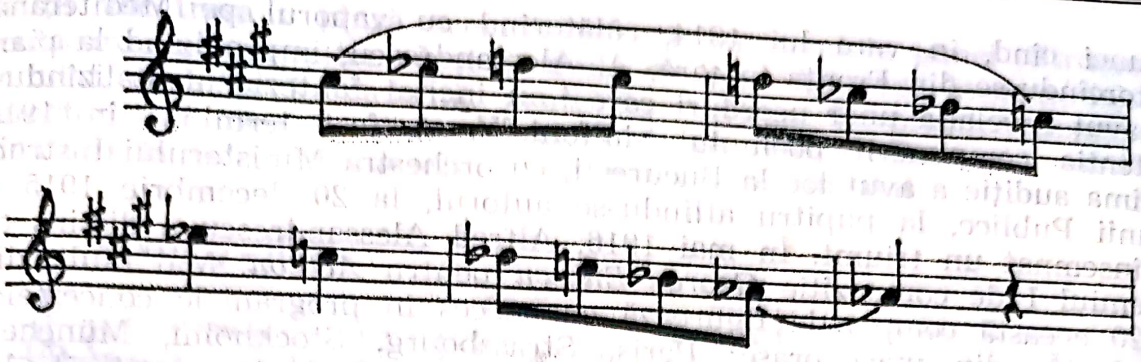


Din acest moment se apelează la melodii ale unor jocuri populare bine cunoscute. Curios, A. Alessandrescu introduce aici melodii din Banat și din sudul Transilvaniei. Mai întîi, o hațegană, expusă de flauți, cărora li se alătură și oboiul. E o melodie sprintenă și antrenantă, cu o caracteristică pendulare minor — major:



Încredințată viorilor, flautul o contrapunctează printr-o frază tot cu profil de joc, ca apoi să se contopească în susținerea aceleiași formule melodice. Ceea ce urmează la vioara primă, e un cîntec liric, ce se dovedește a fi *Ana Lugojana*.





Pe desenul său se continuă travaliul, în principal în ipostaze fidele modelului popular pînă în final, deși fugitiv, apare cîte un motiv intens, tot jucăuș, inclusiv din clasa celor afirmate în porțiunea anterioară *Anei Lugojana*. Elaborarea nu mai e evidentă în final, ceea ce împietează, într-un fel, asupra bogăției spectrului, mai palid decît în secțiunea dinainte. Cu toate acestea, *Fantezia română* reprezintă o experiență creatoare, o însemnată partitură care merită din plin să ocupe un loc în repertoriul contemporan, dat fiind măiestria, ținuta ei artistică. Scăderile cauzate de ineficiența criteriilor de selectare a materialului sînt parțial compensate, prin nivelul tehnicii componistice, superior multor realizări încadrabile în genurile aderente la concepția rapsodică, în care, finalmente se legitimează *Fantezia română*, ca, de altfel, și *Din bătrîni* de I. N. Otescu.

Mai sînt de remarcat cîteva aspecte, ca rolul acordat acelor teme ce derivă din *Ciocîrlia* și *Periniță*, ambele expuse în prima secțiune și, de asemenea, reluate în secțiunea a doua. În acest fel, *Fantezia română* are o arhitectură mai organizată, chiar dacă acest caracter rapsodic e dominant! Un alt aspect privește coloritul oriental, evident pînă la mijlocul partiturii, aducînd la un moment dat o formulă îndrăgită de M. Ravel. Ondulația melismatică este, pe cît de clară, pe atît de izbutită în această partitură.

În fine, deși coloritul românesc este inegal surprins, deși impresia de neaprofundare a specificului e inevitabilă, totuși, *Fantezia română* este o creație foarte interesantă, iradiind strălucire timbrală și poezie.

ACTEON

Dar Alfred Alessandrescu nu s-a cantonat în acest gen, natura sa intelectuală căuta un pretext literar generos pe care să-l ilustreze, prin intermediul plasticizării muzicale. L-a găsit tot în legendă, descrisă de Ovidiu în *Metamorfozele*, ce surprinde drama vînătorului Acteon, transformat în cerb de către orgolioasa zeiță Diana. Cum arătasem, ideea abordării acestui subiect i-a fost sugerată compozitorului de către A. Castaldi. Dar abia după cîțiva ani începe să prindă contururi,

atunci cînd, în vara lui 1914, călătorind cu vaporul pe Mediterana, întorcîndu-se din Franța în țară, A. Alessandrescu, improvizînd la pian, a avut revelația unor acorduri care i-au incitat fantezia, actualizîndu-i intenția compunerii poemului simfonic[157]. A fost terminat în 1915. Prima audiție a avut loc la București, cu orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, la pupitru aflîndu-se autorul, la 20 decembrie 1915 și a însemnat un triumf. În mai 1916, Alfred Alessandrescu e distins cu premiul I de compoziție *George Enescu* pentru *Acteon*. Mai mult, din 1920 această compoziție figurează cu succes în programele concertelor simfonice din mari orașe: Paris, Strassbourg, Stockholm, München, New York, Philadelphia, Boston înscriind, alături de partiturile lui George Enescu, una dintre cărțile de recomandare ale muzicii românești în lume, beneficiind de elogioase referințe, surprinse în cronici muzicale.

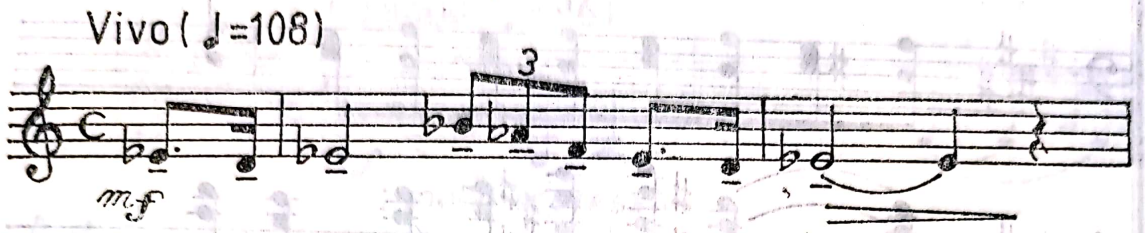
Sursa literară la care se apelează oferă acțiune dramatică cu eroi, intrigă, într-un cuvînt, un program care presupunea, pentru a fi transpus în muzică, o succesiune de imagini corespondente factologiei oferite prin subiect. Compozitorul a optat pentru genul poemului simfonic, în care a implicat teme conducătoare, a căror procesualitate decurge din corespondența ce se stabilește între sursa literară și expresia muzicală. Astfel, există două teme conducătoare principale, ce îi reprezintă pe cei doi protagoniști: Acteon și Diana. De asemenea, sînt două teme complementare, prima ilustrează vînătoarea, deci acțiunea, iar a doua, murmurul izvorului, deci fenomen natural, cu funcție descriptivă, ambientală.

Concepția, sub această formă, este și nu este prea originală, putîndu-se găsi modele în bogata literatură a poemelor simfonice. În schimb, ingeniozitatea concepției arhitecturale apare deosebită, A. Alessandrescu a gîndit poemul simfonic ca o minisimfonie, ca o transpunere în patru părți a subiectului, de o asemenea manieră, încît întregul angrenaj să fie sudat și unitar, apărînd ca un tot cursiv, inseparabil. Indisolubil legată de aceasta este dramaturgia muzicală, investită cu sensuri dinamizatoare, conflictul tematic oferind cadrul următoarelor deveniri, permițînd, atunci cînd este cazul, să se îmbine procedeul expoziției cu cel al dezvoltării, într-un plan ce comportă un intens proces elaborativ, care devine posibil datorită profesionalității autorului, tehnicii redutabile pe care o posedă, înscrisă în miezul cuceririlor epocii moderne.

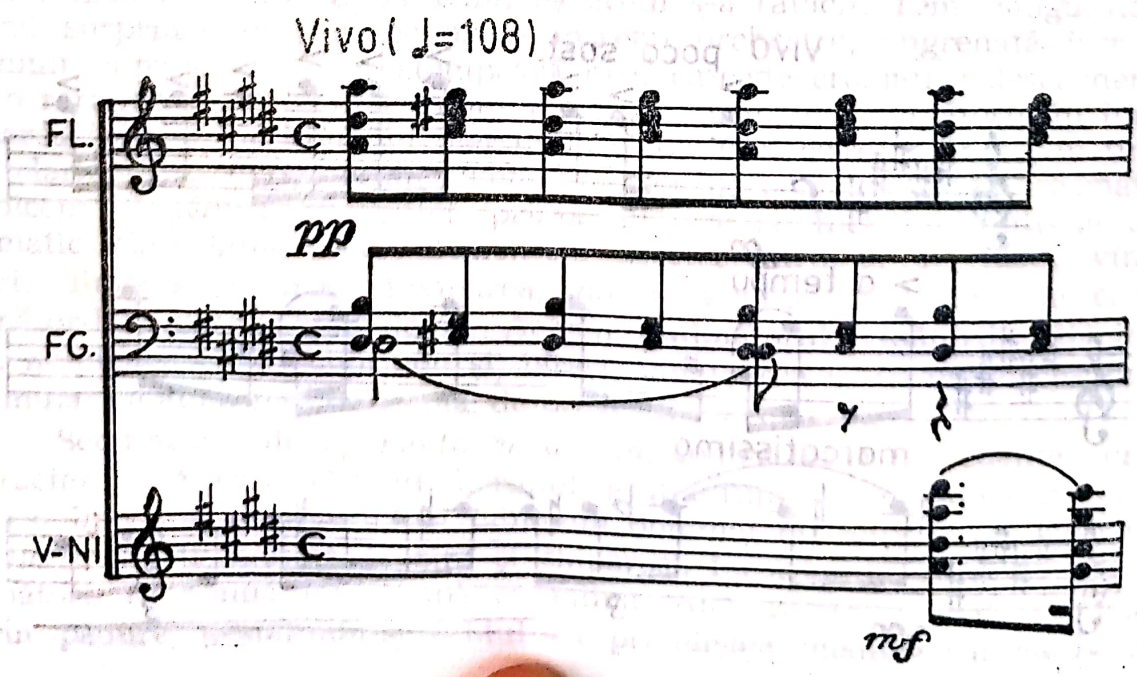
Prima secțiune este *Vivo* apoi, *Moderato assai*. Dinamica tempourilor se schimbă, căci se axează pe descrierea liniștii pădurii și începutul vînătorii într-o dimineață la răsăritul soarelui, cînd strigătele gonacilor răsună pretutindeni. Imaginea pădurii la revărsatul zilei este admirabilă, avînd forță picturală, culorile impresioniste, voalate, iradiind o bogată cromatică, ce-și învăluie contururile. Tema cu care se deschide partitura ilustrează vînătoarea și este încredințată cornilor, care o prezintă imitativ, asigurîndu-i efectul de ecou . . . Clarineții și

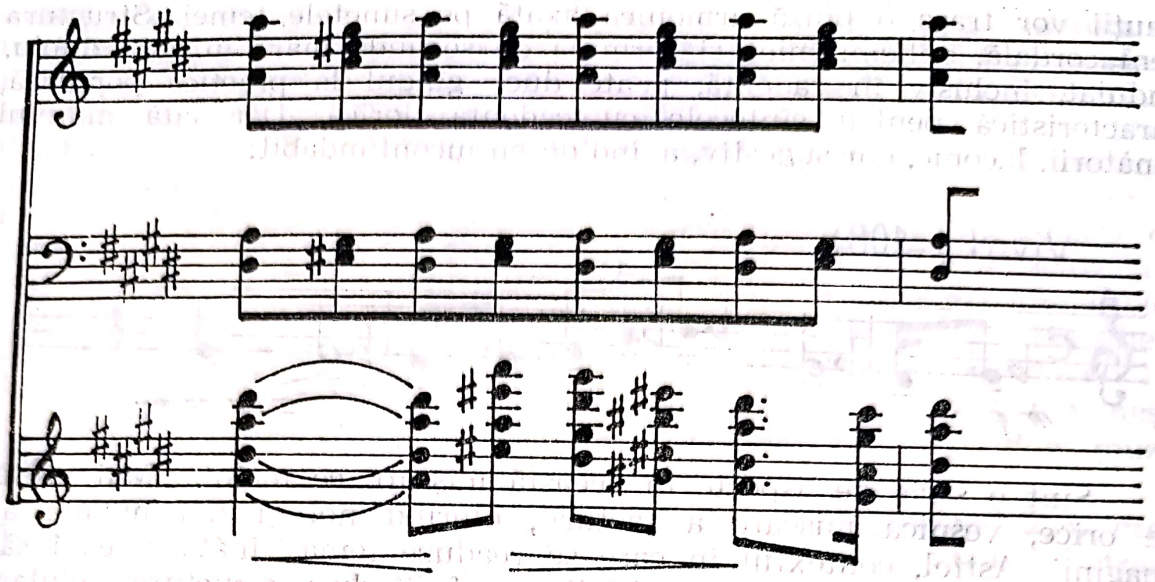
[157] Tomescu, Vasile. *Alfred Alessandrescu, op. cit.*, p. 141. Multe din considerațiile asupra partiturii *Acteon* se datorează acestei valoroase monografii.

flauții vor trasa o pînză armonică axată pe sunetele temei. Structura pentacordală, anhemitonică și formula de secundă mare în sens dublu, ondulat, inclusiv în cadență, poate duce gîndul la practica populară, caracteristică pentru cîntecele cu cadență dorică. Dar iată motivul vînătorii, laconic, dar sugestiv, avînd desen inconfundabil:

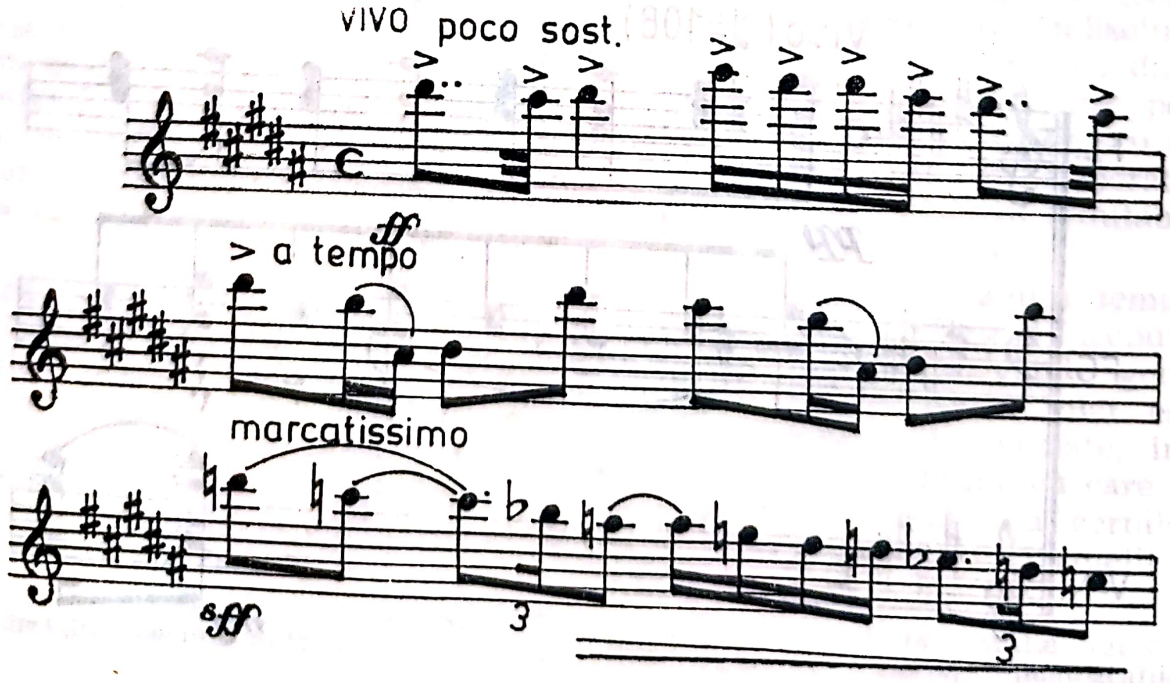


Sînt o serie de aspecte în această mișcare ce încîntă. Mai presus de orice, veșnica mișcare a facturii, oferind noi și noi nuanțe ale imaginii. Astfel, contextul în care se readuce tema vînătorii, ea însăși într-o perpetuă mulare, schimbările neafectîndu-i structura celulară, apare extrem de bogat prin maniera realizării urzelii sonore, acesta avînd un rol semnificativ. Se poate chiar afirma că A. Alessandrescu, după modelul lui Debussy, emancipează atribuțiile a ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin fundal, conferindu-i distincție, atribuindu-i un aport major în ansamblul general. Într-un anumit sens, se poate susține că, ceea ce reprezintă fundalul, se vehiculează cu asemenea insistență, încît pare a avea funcție conducătoare, tematică. Desigur, sonoritățile de fundal iau aspectul unor largi pînze armonice, timbrale, uneori contrapunctice, care se cristalizează prin mișcarea valorilor de optime, de regulă, prin acorduri în mers paralel, peste care se suprapune tema vînătorii, iarăși în diferite ipostaze. Iată o reducție a facturii și a temei vînătorii în cvarte paralele:

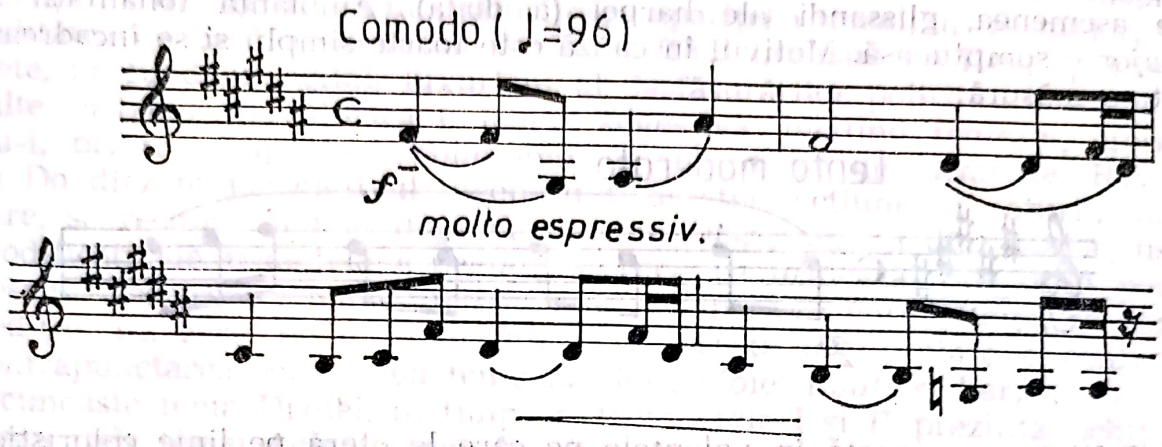




Cum afirmasem, scriitura se află într-o necontenită transformare, ceea ce antrenează o demonstrație de fantezie și culoare. Frecvente sînt imitațiile, extensiunile, comprimările unor structuri care solicită, în egală măsură, potențialul melodic, ritmic, armonic și timbral, conducînd la repetate acumulări orientate spre o creștere, o culminație, partitura *Acteon* abundînd în asemenea momente. În procesul mulării tematice, compozitorul recurge la procedeul anticipării, pregătind astfel teme ce vor juca un rol important mai tîrziu. Un asemenea exemplu cînd emblema sonoră a vînătorii capătă contururi grotești, metamorfozîndu-se astfel încît devine formula anticipatoare a temei lui Acteon se caracterizează printr-un desen capricios, în salturi intervalice, relativ mari, după care revine un nou desen, tot din tema vînătorii:



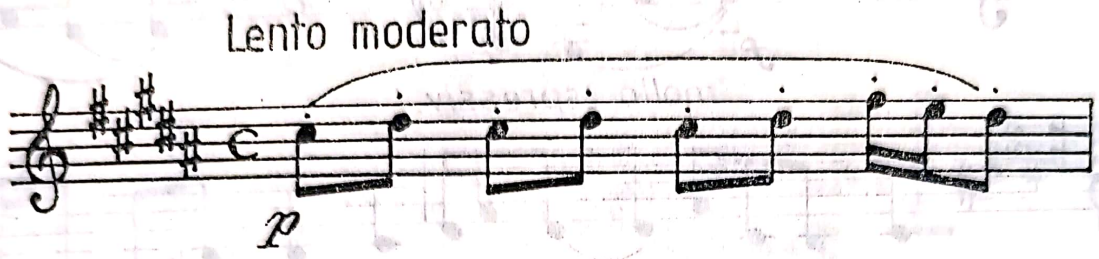
Tot în prima mișcare se expune tema lui Acteon, în Si major, complexă, căci în componența sa intră trei celule distincte, fiecare având atribuții semantice proprii. E expusă de două violoncele soliste. O transcriem la octava de sus.



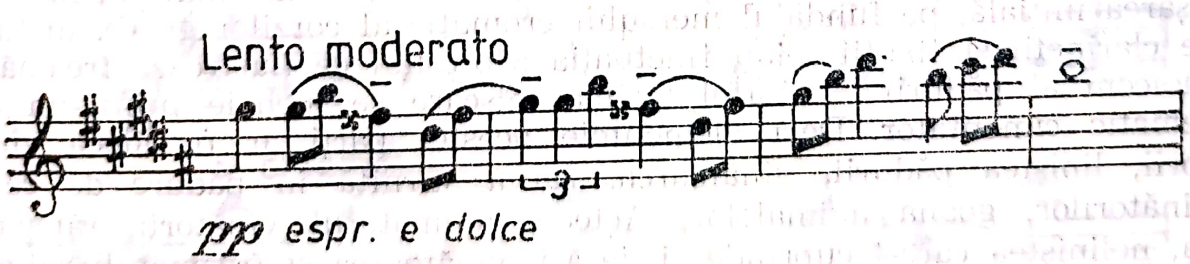
Vasile Tomescu, citîndu-l pe Alfred Alessandrescu, precizează caracterul fiecărui fragment: „a — caracterul bărbătesc, eroic al lui Acteon; b — contemplarea activă în fața zeiței și c — prezentarea morții". Tema Acteon este reluată de viori, viole și flaut în registrul acut, avînd o alură marcantă. Curînd însă, *Più animato,* ea cunoaște puternice transfigurări, mai exact, primul motiv; caracterul ei este agitat, imitațiile cornilor le preiau desenul, iar oboiul ilustrează vînătoarea la care Acteon e antrenat. Cu fiecare număr, scriitura se modifică, un stretto (*Più mosso*) în șaisprezecimi indică febra vînătorii, iar intervale incisive poartă ecouri din tema Acteon și a vînătorii, într-o precipitare continuă. Motivul din tema Acteon e apoi mai limpede intonat de corzi, solitudinea lui indicînd probabil că eroul s-a rătăcit. Tema singurătății fiind surprinsă prin arabescurile întregii orchestre, angrenată într-un tumult impresionant, se estompează prin cascade cromatice descendente și o rarefiere în care mai tronează, tot la corni, tema vînătorii, în înfățișarea inițială, pe fundalul mersului cromatic al corzilor grave, în timp ce clarineții și flauții reiau fluctuația acordului ce ilustrează freamătul molcom al pădurii . . . Astfel, prima mișcare se încheie printr-un arc tematic cimentator. Deci elementele acestei părți ar fi: ideea vînătorii, liniștea pădurii, vînătoarea, zarva stîrnită în pădure de ceata vînătorilor, goana animalelor, Acteon, animatorul vînătorii, rătăcirea sa, neliniștea care-l cuprinde și, iarăși, vînătoarea și freamătul pădurii, cumulat cu atmosfera de teamă, de prevestire a ceva rău . . .

Secțiunea a doua, *Lento moderato,* contrastează precedentei, prin caracter și mișcare. Calmul, lirismul, grația fiind intens solicitate pentru a imprima expresivitatea tabloului dominat de zeița Diana. Într-un pitoresc cadru străjuit de pini și chiparoși, înconjurată de nimfe, zeița vînătorii se scaldă într-o apă cristalină. Aici ajunge Acteon, rătăcind prin pădure, desfătîndu-și ochiul cu priveliștea inedită. Un motiv de

patru sunete ilustrează parcă susurul apei, o oscilație relativ statică, datorită persistenței pe intervalul de secundă mare. Frumusețea sa provine și din contextul învăluit în care e prezentat: succesiuni paralele pe fundalul de triolete al oboilor și clarineților, la care se adaugă formule melodice în valori de treizecidoimi ale viorilor și violelor și, de asemenea, glissandi (ale harpei (a doua). Ambianța tonalității Si major e somptuoasă. Motivul în cauză este foarte simplu și se încadrează într-o măsură:



Calitatea sa constă în valențele pe care le oferă pe linie coloristică, transpunerea pe alte trepte și registre, împănarea cu note neacordice, îi va conferi o deosebită plasticitate. Mai tîrziu, va prilejui și altfel de modificări care îi vor afecta, într-un fel, profilul melodic. Deocamdată, acesta rămîne imperturbabil, orișice putîndu-se schimba în afara desenului. Expresia e statică, tipică pentru stilul impresionist, emanînd farmec și voluptate datorită facturii vaporoase și îmbietoare. Structura intervalică a acestui motiv nu apare nepregătită, de vreme ce se află în chiar incipitul motivului vînătorii. Astfel, ceea ce ar fi o nouă emblemă sonoră nu e decît o derivație a temei generatoare. Flauții, oboii și clarineții susțin pasaje de virtuozitate, intonînd, în terțe paralele, jubilații deduse din aceeași matrice motivică. De fapt, ceea ce se aude nu este decît proiectarea sonoră a cadrului în care iradiază tema Dianei, generoasă, elegantă, avînd o structură sinuoasă și un colorit tonal imprimat de Mi major; prezența cvartei micșorate și insistența pe intervalul de terță îi conferă senzualitate și forță poetică:

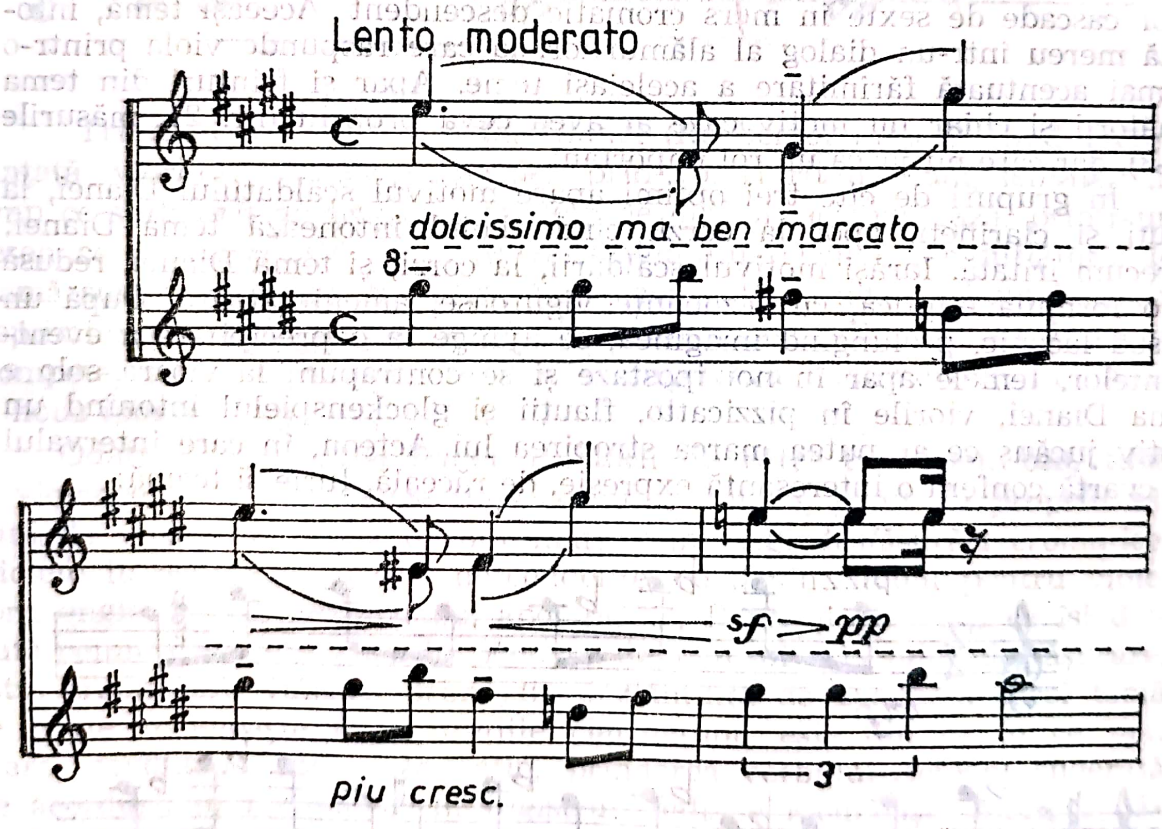


Ultima frază în care sunetele cromatice abundă, are ceva wagnerian, amplificînd expresia, cum o caracteriza M. Mărgăritescu, „. . . delicios și de o voluptate pătrunzătoare“[158].

[158] Mărgăritescu, M. *Acteon*. În: *Muzica*, 1, 2, 1 februarie 1916, p. 43. De remarcat că în acest studiu, criticul M. Mărgăritescu face o serioasă analiză poemului, recurgînd la numeroase exemple muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea temei în tutti (Mi bemol major), prima expunere fusese încredințată viorii solo, îi scoate în evidență o anume putere seducătoare; nu mai e vorba doar de gingășie și feminitate, Diana apare și energică, neînduplecată, răzbunătoare. Este interesantă încheierea frazei principale, ce se risipește prin alunecări cromatice, sextolete de șaispre-zecimi . . . În sfîrșit, o altă strălucitoare apariție a temei, în Si major, tonalitatea de bază a poemului simfonic, fiind intonată de flauți și trompete, pe fundalul agitat, luxuriant al desfășurărilor poliritmice al celorlalte instrumente. Muzica e foarte sugestivă, incitînd fantezia, oferindu-i, printr-o vaporoasă policromie, o sumedenie de elemente. Revine în Do diez major motivul începutului acestei secțiuni, al naturii, după care, se readuce și mai impunător tema Dianei în Fa diez major, ușor modificată de trioletele arpegiate și ceea ce urmează, pregătind parcă desenul colțuros al temei Acteon, care și apare la corni. Zeița, se poate deduce, l-a zărit pe fericitul intrus și această interpretare o confirmă contrapunctarea celor două teme la viori, viole, flauți și harpe, unde se recunoaște tema Dianei, în timp ce, trompetele I și II prezintă, schițate, elementele temei Acteon, ușor de recunoscut.



Ultimele măsuri ale secțiunii sînt, odată în plus, o risipă de inventivitate și măiestrie componistică, planurile scriiturii orchestrale pledînd pentru polifonie, inclusiv timbrală. Remarcabile sînt efectele obținute de la corzi, bunăoară viorile prime, solicitate să traseze simbolic contururile în dezarticulare, ale temei Acteon, prin acorduri paralele (nr. 19, ultimele două măsuri).

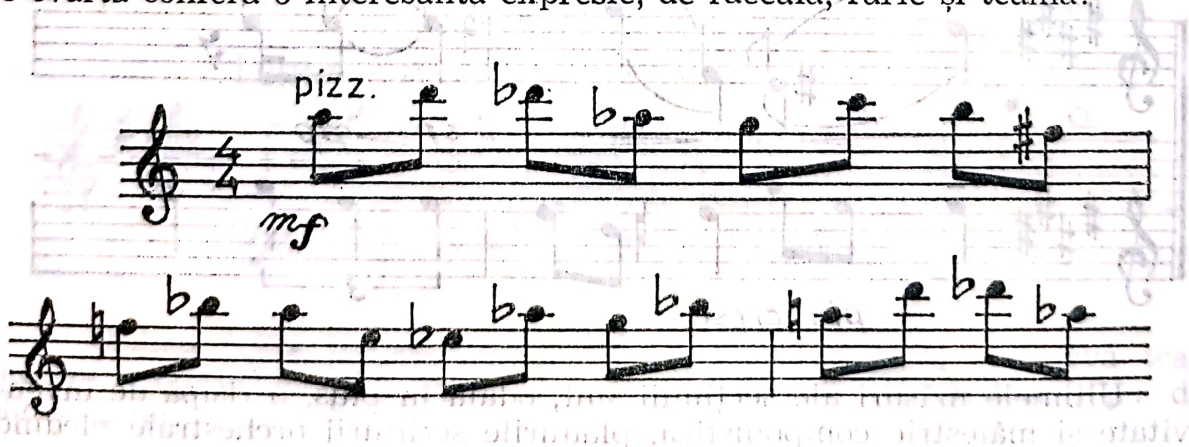
Așadar, în această mișcare lentă se expun alte două teme, una de fundal, descriptivă, denumită la un moment dat de V. Tomescu „Diana la baie“ (*op. cit.* p. 151) iar cealaltă, principală, tema Dianei, cu un desen melodic puternic individualizat. De asemenea, către sfîrșit se readuc temele primei secțiuni, reînnoindu-se astfel seturile tematice.

A treia secțiune, *Molto vivo* este un scherzo și corespunde, în plan literar, cu surprinderea Dianei scăldîndu-se înconjurată de nimfe. Surprinderea e dublă, Acteon o vede pe Diana scăldîndu-se, iar Diana îl descoperă pe Acteon privind-o, ceea ce-i stîrnește mînia. Furioasă că un tînăr a văzut-o, îl stropește cu apă, prefăcîndu-l în cerb. Urmează goana acestuia, hăituit de proprii cîini care în prind și-l sfîșie.

Sub aspect, tematic nu mai apare nici o idee nouă, compozitorul recurge în schimb la celulele cunoscute, supuse unui intens travaliu, ce duce la metamorfozarea lor, la dobîndirea de noi identități.

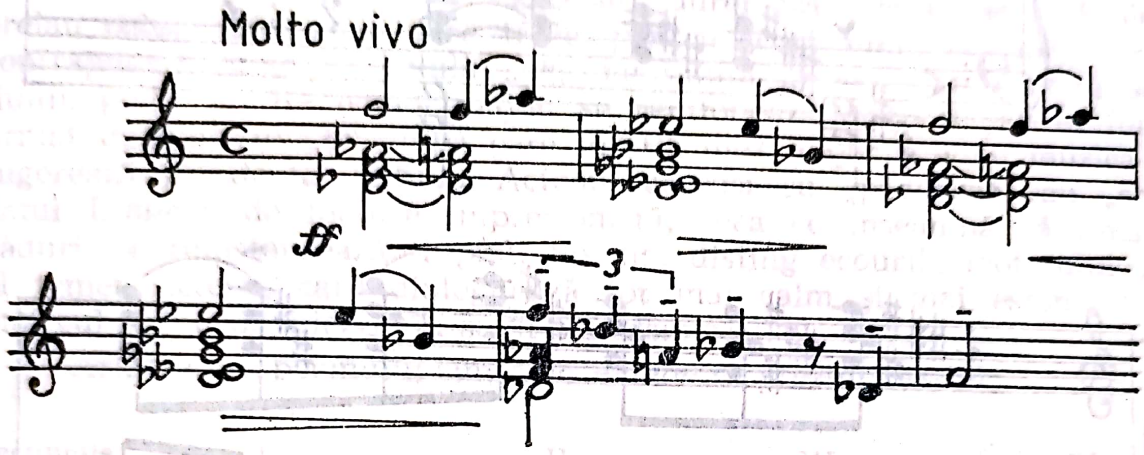
Două acorduri, unul de nonă, în fortissimo, și unul mărit, declanșează scherzo-ul, trepidantă mișcare, pe cît de dinamică, pe atît de clocotitoare și neprevăzută prin meandrele pe care le proiectează, înfățișînd tema lui Acteon, motivul a și b (abia conturat) într-un context supus unor cascade de sexte în mers cromatic descendent. Aceeași temă, intonată mereu într-un dialog al alămurilor, la care răspunde viola printr-o și mai acentuată fărîmițare a aceleiași teme. Apar și frînturi din tema vînătorii și chiar un motiv care ar avea ceva propriu (nr. 21, măsurile 1—3), dar care nu joacă un rol important.

În grupuri de cîte trei optimi apare motivul scăldatului Dianei, la flauți și clarineți, apoi la corzi, cînd oboiul intonează tema Dianei, oarecum iritată. Iarăși motivul scăldării, la corzi, și tema Dianei, redusă la o formulă eliptică, cu rezonanțe viguroase, amenințătoare. După un episod laconic, prelungind imaginea, se ajunge la o precipitare a evenimentelor, temele apar în noi ipostaze și se contrapun: la vioară solo e tema Dianei, viorile în pizzicatto, flauții și glockenspielul intonînd un motiv jucăuș ce ar putea marca stropirea lui Acteon, în care intervalul de cvartă conferă o interesantă expresie, de răceală, furie și teamă:



Din nou frînturi reprofilate din tema Dianei și tema Acteon se interpun la vioara primă și trompete redînd zbuciumul, teama, pe de o parte, și neputința, pe de alta. Aici se demonstrează clasa gînditorului

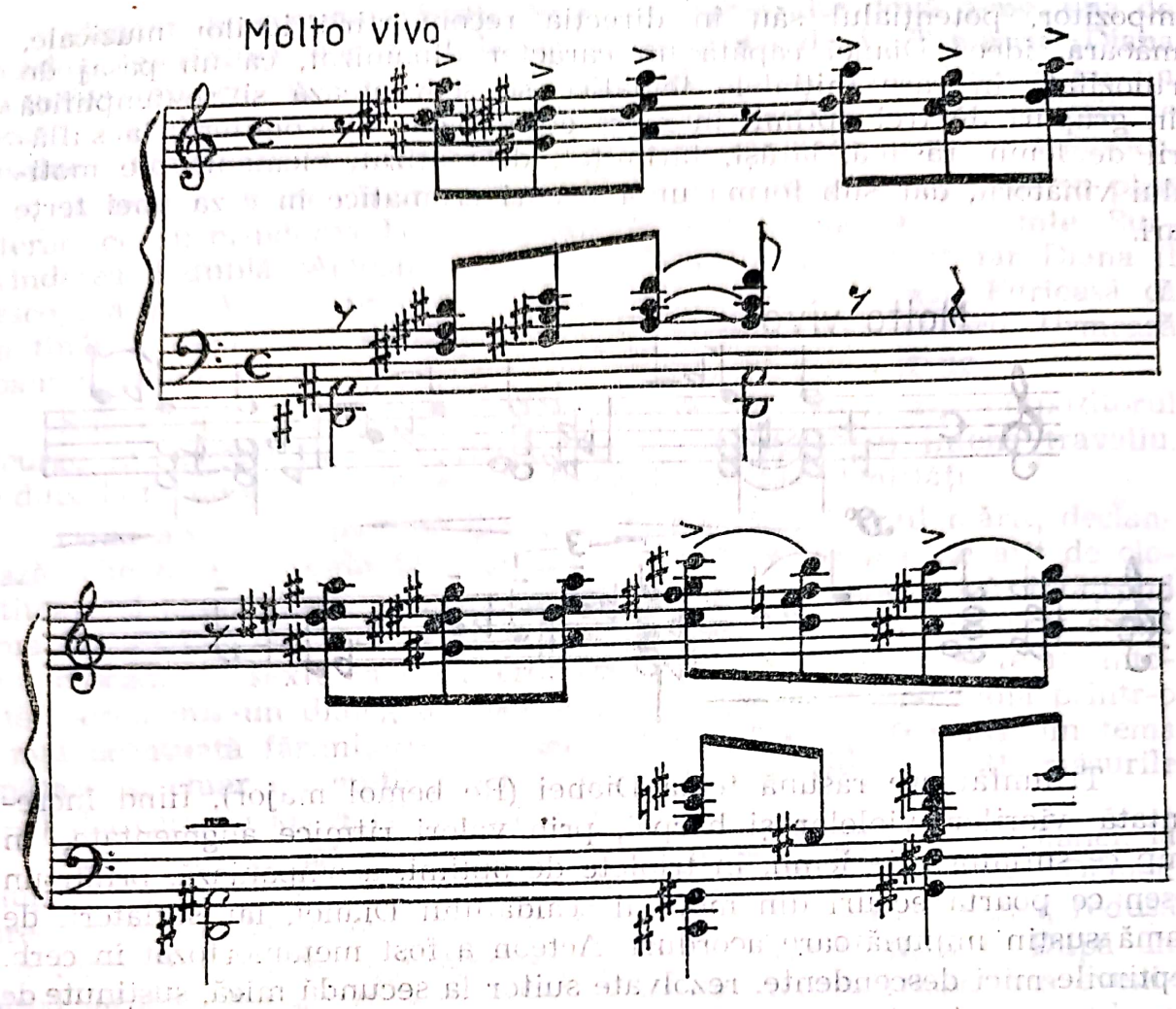
compozitor, potențialul său în direcția reconvertirii ideilor muzicale, bunăoară, ideea Dianei capătă un caracter dinamizat, ca un pasaj de virtuozitate în care inițialele tematice se secvențează și se amplifică prin grupuri de trei optimi, în mers cromatizat. Concomitent, la suflătorii de lemn, răsună, iarăși, fărîmițat, dramatizat, elemente ale motivului vînătorii, dar sub forma unor arcuri cromatice în raza unei terțe mari.



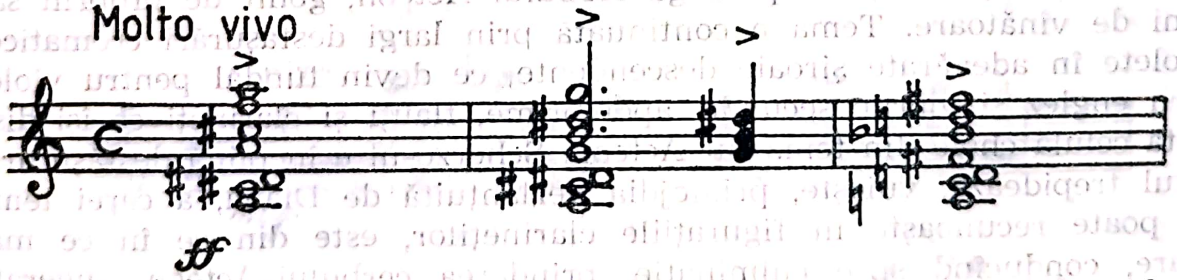
Triumfătoare răsună tema Dianei (Re bemol major), fiind încredințată viorilor, violelor și harpei, prin valori ritmice augmentate, în timp ce suflătorii de lemn, în triolete de optimi, acompaniază, printr-un desen ce poartă ecouri din motivul scăldatului Dianei, iar suflătorii de alamă susțin impunătoare acorduri. Acteon a fost metamorfozat în cerb. Septimile mici descendente, rezolvate suitor la secundă mică, susținute de trompete, provin din tema Acteon și sugerează nedumerirea lui, aflat în noua ipostază.

Odată cu intonarea temei vînătorii de către tromboni, bas, tubă și violonceli (nr. 26) începe fuga cerbului Acteon, gonit de propriii săi cîini de vînătoare. Tema e continuată prin largi desfășurări cromatice, triolete în adevărate șiroaie descendente, ce devin fundal pentru viole, corn englez și viorile secunde, apoi prime, flauți și clarineți ce își dispută celula cheie din tema lui Acteon. Scherzo-ul e în plină desfășurare, totul trepidează, vuiește, primejdia dezlănțuită de Diana, a cărei temă se poate recunoaște în figurațiile clarineților, este din ce în ce mai mare, conducînd spre culminație, prinderea cerbului-Acteon, sugerată de acorduri, în fortissimo. În registrul înalt se recunoaște motivul pădurii (scăldatului Dianei), într-o dispunere ce, pe bună dreptate, remarcă Vasile Tomescu[159], pare a fi desprinsă din *Sărbătoarea primăverii* (1913) de I. Stravinski. Iată deci, că A. Alessandrescu se dovedește a fi foarte receptiv la sugestiile noii muzici.

[159] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 152.



Curînd, atmosfera se schimbă, celula „c“ din tema Acteon capătă caracter de coral, de durere, marcînd sfîșierea cerbului.



Acordurile de septimă mare, de nonă și acorduri mărite conferă motivului rezonanță funebră. Va fi reluat în cîteva rînduri, pentru ultima oară fiind urmat de tînguitoarele succesiuni cromatice ale viorilor și violelor ce curg în șaisprezecimi pe ambitusul a două octave. Tremolo-urile violoncelilor și contrabașilor ce îngînă același motiv, amplifică atmosfera sfîșietoare.

Secțiunea a patra, *Lento*, nu oferă elemente de acțiune ca precedentele, fiind menită să aprofundeze jalea prilejuită de necruțătorul

sfîrșit al imprudentului vînător, pradă unei mînii orgolioase, excesive. În consecință, ca și în unele poeme simfonice de R. Strauss, în acest moment al poemului se preconizează evocarea în tonuri tot mai luminoase a chipului temerarului Acteon. Motivele temei sale vor oferi materialul de bază supus tratării, într-un fel de codă, într-o secțiune concluzivă, mult redusă comparativ cu cele anterioare.

De data aceasta, motivul „b" al temei Acteon e în prim-plan, fiind expus de viori, într-o dispunere ce, în pofida luminozității oferite și de tonalitate, aduce o expresie dureroasă, jeluitoare. Violele preiau celula „a", după care trece, pentru scurt timp, la viori, corni, contrapunctîndu-se cu celula „b", menținută la viori. În centrul secțiunii, plasat în Re bemol major, se reintonează motivul „a" în forță, urmat de motivul „b", după care, în Re diez major, revine muzica ce sugerează prinderea cerbului-Acteon, aceeași cu „pădurea" sau „scăldatul Dianei", de factură impresionistă, ceea ce înseamnă că liniștea pădurii se reinstaurează treptat. Se mai disting ecourile motivului „b" al temei Acteon, care dialoghează tot mai calm și mai estompat cu motivul „pădurii", pierzîndu-se în pianissimo . . .

Arhitectura poemului simfonic *Acteon* se prezintă astfel:

Secțiunile	I	II	III	IV
Tempo	Vivo . . . Comodo	Lento moderato	Molto vivo	Lento
Tonalitate	Si major	Fa diez Mi	modulat Re diez	Do Re b Re diez
Teme	Vînătoarea Acteon a b c	Pădurea Diana Acteon a c	Diana Acteon Vînătoarea Pădurea Stropitul	Acteon b c a
Nr.	7	14 15 18—19	20	29
Mișcare	Allegro	Lento	Scherzo	Lento
Arhitectura	Expoziție I	Expoziție II	Dezvoltare	Repriză (I)

Din această diagramă rezultă că motivul lui Acteon, care prezintă analogii cu cel al vînătorii, capătă valențe primordiale, devenind elementul dinamizator, apărînd în toate secțiunile. Acest aspect este justificat de faptul că se compune din trei motive, „a"-ul fiind cel mai solicitat, dar, în finalul secțiunii a treia, un rol major se atribuie motivului „c", funebru, iar în a patra, motivului „b".

Prima audiție a lui *Acteon* a stîrnit admirație, fiind considerată „. . . o lucrare menită a îmbogăți literatura noastră muzicală: ea semnifică un pas însemnat spre înflorirea muzicei la noi". În mod deosebit s-a remarcat măiestria, urechea fiind impresionată de „. . . armonii curioase și interesante, de valuri de sonorități generoase" . . . De asemenea „ . . . torentele sonore, potopul de armonii stranii ce curg necontenit — mană nesecată —, în noua sa poemă"[160].

[160] Mărgăritescu. M. *Acteon. Poemă simfonică de dl Alfred Alessandrescu.* În: *Muzica*, 1, 2, 1 februarie 1916, p. 46.

Tot M. Mărgăritescu, în *Flacăra,* remarcă, printre altele, „... materialul tehnic, atît de bogat, imaginația, atît de fecundă“[161]. La a doua audiție, criticul recomandă autorului să se orienteze în viitoarele partituri spre obținerea specificității: „... acu rămîne ca compozitorul care pare a călca voios pe calea nesfîrșită a muzicei, să-și îndrepte activitatea — dacă tinde a crea opere trainice, — spre înfăptuirea unei muzici vrăjmașe drumului veșnic bătut de numeroși ucenici compozitori, și care va oglindi sufletul atît de poetic al frumoasei și dulcei noastre Românii“[162] ...

E. Ciomac, la reaudierea poemului, remarcă ... noblețea motivelor, admirabila coerență a tratării lor, „în general construcția acestora logică și solidă“. Îi reproșează însă instrumentația „... prea compactă[163], adică, prea încărcată. Ridică și el problema originalității.

Cînd *Acteon* a fost prezentat în primă audiție publicului parizian, 6 și 7 martie 1920, de către orchestra Colonne, dirijată de Gabriel Pierné, critica franceză a relevat valoarea compoziției. Revista *Muzica* (II, 6—7, 1920) a oferit extrase din cronici. Vom relua și noi cîteva. Roland Manuel lăuda muzica lui Alfred Alessandrescu găsind-o „... călduroasă, poetică“. P. de Lapommeraye constată că în *Acteon* s-a „... părăsit acel impresionism de scurtă durată în care se complac prea mulți compozitori fără imaginație“, și a „... încercat să creeze o operă de expresie și imaginație“. Observînd că partitura lui A. Alessandrescu nu apelează la izvoarele muzicale ale patriei autorului, Jean Poueigh constată asimilarea tehnicii lui Debussy și Stravinski, ca și faptul că *Acteon* „... este puțin încărcat, puțin emfatic și tumultuos, dar cu reale calități de căldură și culoare“. Recomandarea sa este favorabilă afirmării școlii muzicale românești „... cu darurile și meșteșugul pe care le posedă deja, să-i dorim să contribuie în țara sa, la înflorirea unei arte adevărat naționale“. În plus, sînt interesante și observațiile Nadiei Boulanger din *Le Monde Musical:* „Dacă admirația d-lui Alessandrescu pentru Debussy, Paul Dukas, Richard Strauss este evidentă, personalitatea sa proprie există tot atît de mult, foarte viguroasă, și lucrarea sa, debordînd de expresiune melodică, de putere sonoră, de viață arzătoare, este deja a unui muzician format“[164].

Opiniile cronicarilor sînt mult mai favorabile decît le-am surprins noi. Concluzia care se desprinde este că tînăra școală românească, puternic înrîurită de muzica franceză, are reprezentanți iluștri. Pentru A. Alessandrescu era un enorm cîștig căci, datorită lui *Acteon,* autoritatea sa era recunoscută, fiind plasat în rîndul compozitorilor români imediat după G. Enescu, înaintea lui S. Golestan. Indiferent de asemenea clasamente, ierarhizări, un fapt rămîne de necontestat, A. Alessandrescu a realizat prin *Acteon,* și nu numai, creații generoase, investite

---

[161] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală, Al. VIII-lea concert simfonic al Orchestrei Ministerului.* În: *Flacăra,* V, 12, 2 ianuarie 1916, p. 140.

[162] Mărgăritescu, M. *Muzica. Al XIV-lea concert simfonic dat de orchestra Ministerului.* În: *Flacăra,* V, 2—3, 19 martie 1916, p. 271.

[163] Ciomac, E. *Mișcarea muzicală.* În: *Muzica,* I, 4, 1 aprilie 1916, p. 168.

[164] *** *Acteon la Paris.* În: *Muzica,* II, 8—9, iunie-iulie 1920, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

cu o muzică de calitate, mereu interesantă și seducătoare. Autorului căruia i se datorează un asemenea potențial de vitalitate, o asemenea muzică, precum cea din *Acteon*, și-a asigurat dreptul la nemurire. Ce păcat însă că, A. Alessandrescu, ajungînd la o asemenea altitudine, a încetat să mai compună; acel *Scherzo* din 1923, nu reprezintă ceva deosebit. Nu credem că resursele i s-au secătuit. Mai probabil că, angrenat în alte sectoare ale vieții muzicale, a fost foarte solicitat, puterea sa de muncă fiind limitată. La aceasta s-a putut adăuga și o criză de încredere în propriile forțe, apropo de avansurile modernismului muzical, reușind să-i înhibe fantezia creatoare. Enormă pierdere pentru creația muzicală!

STAN GOLESTAN. CREAȚIA ORCHESTRALĂ

Strămutat la Paris, de la vîrsta adolescenței, Stan Golestan a purtat toată viața nostalgia muzicii românești, străduindu-se s-o exprime în partiturile sale. A fost un mesager de bună credință al culturii românești, păstrîndu-și nealterată încrederea în valențele ei, deși studiile de la Schola Cantorum ca și mediul în care trăia, s-ar fi crezut că o să-i afecteze idealul, înrîurindu-l într-așa fel, încît să-și caute temeiurile inspirației în alte zone. Dar impresiile lăsate de cîntecele populare auzite în copilăria petrecută în Moldova, la Vaslui, erau atît de vii, încît nici o altă muzică nu le-a putut șterge din memorie. Mai mult, audiția *Poemei Române* de G. Enescu, în care melodii populare își demonstrează potențialul simfonic, au constituit un fecund exemplu. Astfel, Stan Golestan fructifică experiența enesciană în partituri ce demonstrează consecvență și atașament față de școala muzicală română. Și totuși, poziția sa reclamă un statut special, căci felul cum cunoaște muzica populară nu îi permite decît o abordare exterioară, contactul cu producțiile artistice populare românești este îndepărtat, din copilărie și, ulterior, apropiat fugitiv, prin lăutari. Desigur, intră în această ecuație și contactul livresc, pe baza culegerilor de muzică populară sau a creației axate pe folclor a altor compozitori. Cu toate acestea, S. Golestan crede că stăpînește bine limbajul muzical al țării în care s-a născut și, de la distanță, își asumă curajul de a-l reinterpreta în partiturile sale.

Spunem curaj, căci S. Golestan nu dispune de calitățile unui mare compozitor. Astfel încît își modelează stilul după ceea ce i se oferă în partiturile cu care vine în contact, preluînd fără scrupule o serie de procedee, chiar motive. Din această cauză, incidențele sînt multe și, defectul lor este că își trădează prea ușor originea. S. Golestan vrea să fie original, dar nu știe cum. În cele din urmă folosește următoarea strategie, își axează dispozitivul sonor pe teme populare românești, anume, pe teme foarte cunoscute. Mai mult, nu se sinchisește dacă preia aceleași teme pe care le reperase în partitura unui coleg de generație, mai ales a lui George Enescu. Acestui fapt i se datorează, bănuim, reticența manifestată față de el de către muzicieni, în ochii cărora va-

loarea sa ca și compozitor apărea, tocmai datorită acestor procedee, compromisă.

Recurge însă și la alte soluții: preia unele procedee de efect întîlnite în partiturile contemporanilor francezi, pentru a servi afirmării unui motiv folcloric românesc. În acest fel, creația sa capătă un aer de modernitate, la care se adaugă prospețimea conferită de originalitatea atributelor muzicale populare, obținîndu-se un curios melanj, ce poate ademeni ascultătorul mai puțin avizat. În general, apare caracteristică, pentru muzica sa, impresia de mixtură stilistică, cu o brumă de măiestrie și fantezie. Că aceasta este poziția sa o mai atestă și faptul că nu se dezlipește de metoda citatului, nu inventează teme ci adoptă; din această cauză, el nu avansează mai departe de metoda tratării rapsodice, inclusiv în *Simfonia în sol minor*, după cum rezultă din cronici.

Ajunși aici, trebuie să mărturisim că o judecată mai completă asupra moștenirii sale nu poate fi formulată deocamdată, deoarece lipsesc cîteva din creațiile sale de bază, strădaniile făcute, inclusiv la Paris, pentru a le obține, nefiind încununate cu succes.

DÂMBOVIȚA

Pentru orchestră, prima creație ce se impune este *Dâmbovița* (La Dimbovitza), datînd din 1902, determinată drept „rapsodie românească compusă pe motive populare“[165]. Prima audiție avusese loc la Paris, la 25 iunie 1902, în interpretarea orchestrei *Nouvelle Gallia*. În același concert, au mai fost prezentate valsul lui S. Golestan — *Regretul*, ca și dansurile populare românești, un fel de potpuriu aflat sub genericul *Lăutarul și cobzarul*. Din păcate, nu dispunem de partiturile acestea, dar, se pare că își datorează substanța melodiilor populare, evident, nu și valsul citat. Căutarea unor titluri care să implice realitatea românească devine un principiu la S. Golestan, care, în acest fel, afirmă în mod de necontestat, orientarea folclorică.

Despre *Dâmbovița* se găsesc cîteva remarci într-o corespondență a lui N. Lago: *Românii la Paris*[166], din care reținem: „Această operă este de o mare importanță, originală și complicată“, dificilă, în înțelesul bun. Motivele românești se află din plin, pretutindeni. Se remarcă, de asemenea, bogăția orchestrației ca și succesul deosebit înregistrat de compozitor, care și-a dirijat această creație. De observat că N. Lago folosește noțiunea de „simfonie“ pentru *Dâmbovița*.

În privința celeilalte partituri, se pare că S. Golestan a revenit asupra ei, oferind o nouă versiune, pe care a și tipărit-o în 1934, sub denumirea Lăutarul (*Le lautar*) „fantezie și dans moldovenesc pentru vioară concertantă și pian sau orchestră“.

---

[165] *** *Știri scurte. Din străinătate.* În: *România Muzicală*, XIII, 14, 1 septembrie 1902, p. 111.

[166] Lago, N. *Les Roumains à Paris.* În: *România Muzicală*, XIV, 11, 1 iunie 1903, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

SIMFONIA ÎN SOL MINOR

Cea mai complexă creație datează din 1909, *Simfonia română, în sol minor*, purtînd specificația „în stil românesc". Din nefericire, nu știm dacă se mai păstrează partitura, însemnătatea ei constînd în aceea că este prima simfonie în care se urmărește, în mod declarat, coloritul național. Deci, să fie limpede, nu e prima simfonie compusă în muzica noastră și nici cea mai reușită ori importantă, avînd prioritate numai în privința așa numitului „stil românesc". În ce măsură și cum l-a realizat, e greu de spus, dar cîteva cronici apărute după prima audiție credem că vor fi edificatoare.

Mai înainte însă, cîteva remarci asupra primei audiții, care a avut loc, în concertul Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice din 3 ianuarie 1910, dirijat de către D. Dinicu, partea pianului fiind susținută, fără partitură, de G. Enescu. O precizare esențială: s-a cîntat doar finalul. De ce? Iarăși greu de spus. Pot fi trei alternative: a) partitura nu era terminată în întregime, b) știmele nu erau copiate, c) s-a căzut de acord ca numai finalul să se cînte, acesta fiind reprezentativ. Dar să invocăm argumentele cronicarilor.

În *L'Indépendance Roumaine* se putea citi: „Judecînd după fragmentul pe care l-am ascultat ieri, D-l Stan Golestan e un compozitor care promite mult.

Melodia română pe care a ales-o ca temă, e corect tratată în simfonie și orchestrată cu multă știință muzicală".[167]

Și H. Göring e încîntat de audiere... „Ca surpriză am avut pe pianistul Enescu, care a excelat în cîteva pagini de muzică națională dintr-o interesantă lucrare a unui român, *Simfonia română* de Stan Golestan. Cîteva motive naționale între care predomină acel al *Sîrbei popilor*, sunt dezvoltate în mod inteligent de pian și grupele de orchestră!".[168]

Opinie diametrală are Nicolae Pora. „În jurul unui motiv popular destul de trivial, luat și trecut prin toată instrumentația, și mai amestecînd un motiv - două din Grieg, reluîndu-le și atacîndu-le fără nici o legătură simțită, și fără să ajungă nici o clipă stăpîn pe masele instrumentale — așa și-a alcătuit d-l Golestan așa zisa-i *Simfonia Română*.

Aplauzele de complezență ce i s-au acordat, mulțumită și faptului că la pian era compozitorul Enescu, nu pot opri pe cel ce conduce simfonicele de a lua măsuri serioase împotriva tuturor intrușilor în muzică".[169]

În fine, există și părerea lui M. Mărgăritescu, care deși elogiază, nu abdică de la obiectivitate, și, în final, e necruțător. „Ni s-a părut

---

[167] Dubosc. *Carnet de High-Life*. În: *L'Indépendance Roumaine*, XXXIV, 10346, 5 ianuarie 1910, p. 2.

[168] Doring. (Göring. H.). *Cronica muzicală*. În: *Voința Națională*, XXVII, 7349, 6 ianuarie 1910, p. 2.

[169] Barbu, Lăutaru. *De la Ateneu, Al nouălea simfonic*. În: *Minerva*, II, 380, 5 ianuarie 1910, p. 1.

însă, că, în acest final, compozitorul a vrut să cînte aspirațiunile sale către acel ideal pe care-l urmărește cu atîta rîvnă, cu atîta entuziasm și spre realizarea căruia străbate un drum atît de spinos; veșnicele aspirațiuni către acea Fericire la care tinde întreaga omenire... și pe care n-o ating — și încă, în parte, numai — decît cîțiva aleși. Și din această explozie a unui ideal neatins, se reflectează durerea luptătorului care n-a învins încă.

Ce ne-a plăcut mai mult în această lucrare sinceră și interesantă, au fost părțile în care muzicianul a dat curs propriilor sale inspirațiuni smulse din inima plăpîndă, căci *Sîrba popilor* care cutreieră în dezvoltări numeroase, ni se pare, prin vulgaritatea sa, foarte rău venită în mijlocul unui Imn al idealului!

O orchestrație caldă, cîteodată cam greoaie și de o sonoritate surdă, generoasă însă și bogată în unele părți, ilustrează acest țipăt de revoltă a unei inimi sîngerînde. Și a fost un spectacol mișcător acel al învingătorului George Enescu, luptătorul glorios, apărînd cu atîta foc cauza tovarășului său de luptă pe care piaza rea îl prigonește!...

Și acest gest al lui George Enescu a fost un gest minunat de bunătate, un gest de adîncă Umanitate, de frumoasă Solidaritate din partea aceluia ce a atins calea gloriei presărată de trandafiri, către tovarășul căruia izbînda nu i-a deschis încă brațele! ...“[170]

Stan Golestan, după cunoștințele noastre, nu a reiterat *Simfonia Română*, ceea ce înseamnă că nu a avut curajul s-o prezinte publicului din România în întregime. Să fie aceasta recunoașterea unei neîmpliniri?

RAPSODIA ROMÂNĂ

Anii 1910—1912 se legitimează în creația lui S. Golestan prin *Prima Rapsodia Română pentru orchestră*. A doua nu există ca titulatură, nici ca numerotare, dar în 1920 a compus *Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră*, ceea ce înseamnă că genul convenea de minune autorului.

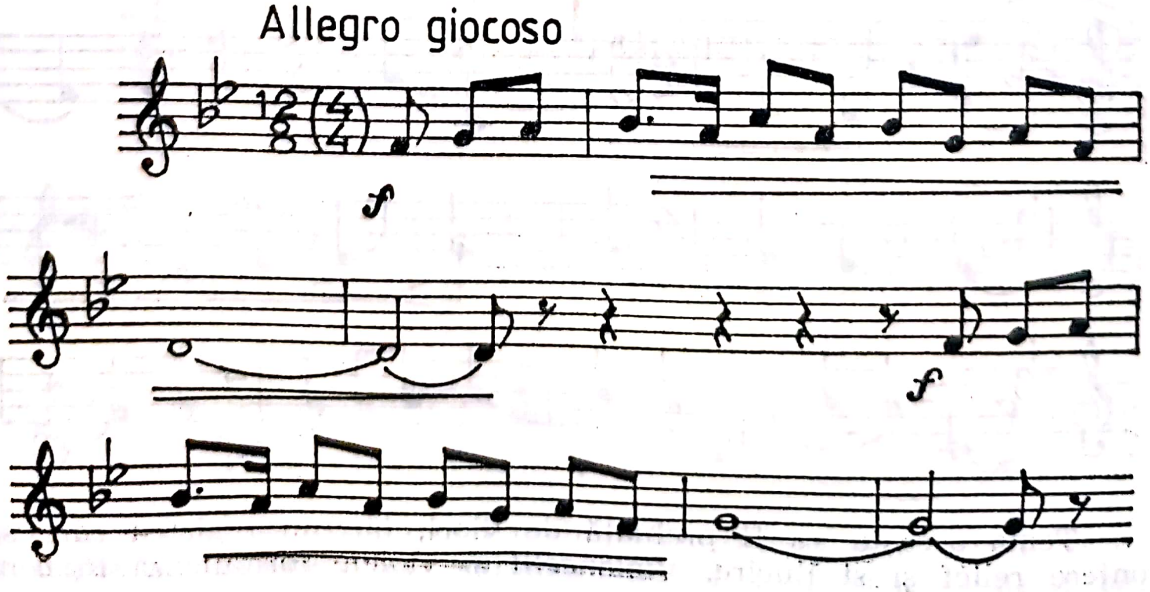
Într-adevăr și concertele care vor urma, deși acreditează un alt gen, merg pe același făgaș, adică, cel al stroficității, în care juxtapunerea articulează discursul muzical, principiul elaborativ manifestîndu-se prin cele mai elementare procedee. Ghidîndu-se după conceptul formulat în *Rolul cîntecului popular în opera simfonică*, publicat, cum s-a arătat, în *Muzica* (II, 8—9, mai-iunie 1909, p. 285), anume, cîntecul popular este „...punctul de plecare al unei opere importante, făcînd-o să treacă prin toate subtilitățile și transformările“...

[170] Mărgăritescu, M... *Finalul din Simfonia Română de Stan Golestan*. În: *Muzica*, II, 4, ianuarie 1910, p. 90.

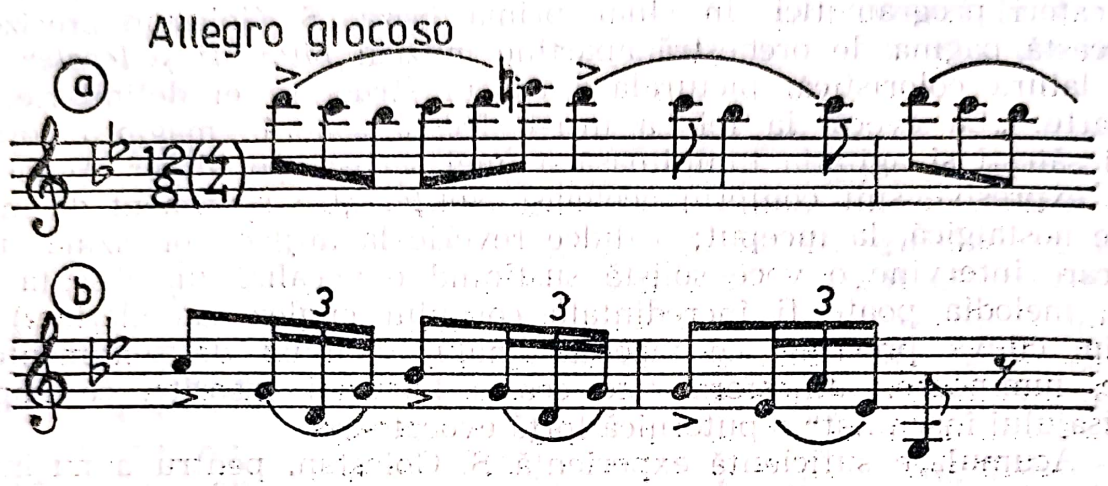
Bine zis, dar greu de făcut. S. Golestan, discipol al *Scholei Cantorum* crede în melodia populară, dar mai crede și în organicitatea ei, ceea ce înseamnă că o prea pronunțată modelare i-ar atrage deformarea. În consecință, admirația e suficient de puternică pentru a nu permite distrofierea modelului, ceea ce echivalează cu o slăbiciune, aportul compozitorului putîndu-se manifesta doar pe orizontală, oferind numai permutări, multiplicări și, nicidecum, metamorfozări de substanță.

Rapsodia Română, potrivit *Notiței* care o prefațează, urmărește indicatori programatici. În chiar prima frază, S. Golestan precizează: „Această pagină de orchestră aparține muzicii *pitorești și locale*". Astfel, latura coloristică, picturală intră în structura ei definitorie. Mai departe: „Ea evocă, la fel ca într-o frescă sonoră, imaginea cordialității sătești și agitația tumultoasă a unei serbări populare". Momentele sale expresive sînt conform aceleiași *Notițe:* „Un sentiment de melancolie nostalgică, la început; o dulce reverie la mijloc, coincizînd cu cea în care intervine o voce solistă susținînd o vocaliză (în absența acesteia, melodia poate fi încredințată cornului englez sau clarinet). Mai găsim cîteva precizări ce vizează finalul dominat de sentimente tonice, luminoase, atmosfera este cea a bucuriei însorite, ce imprimă „peisajului înseninat" o puternică forță evocatoare.

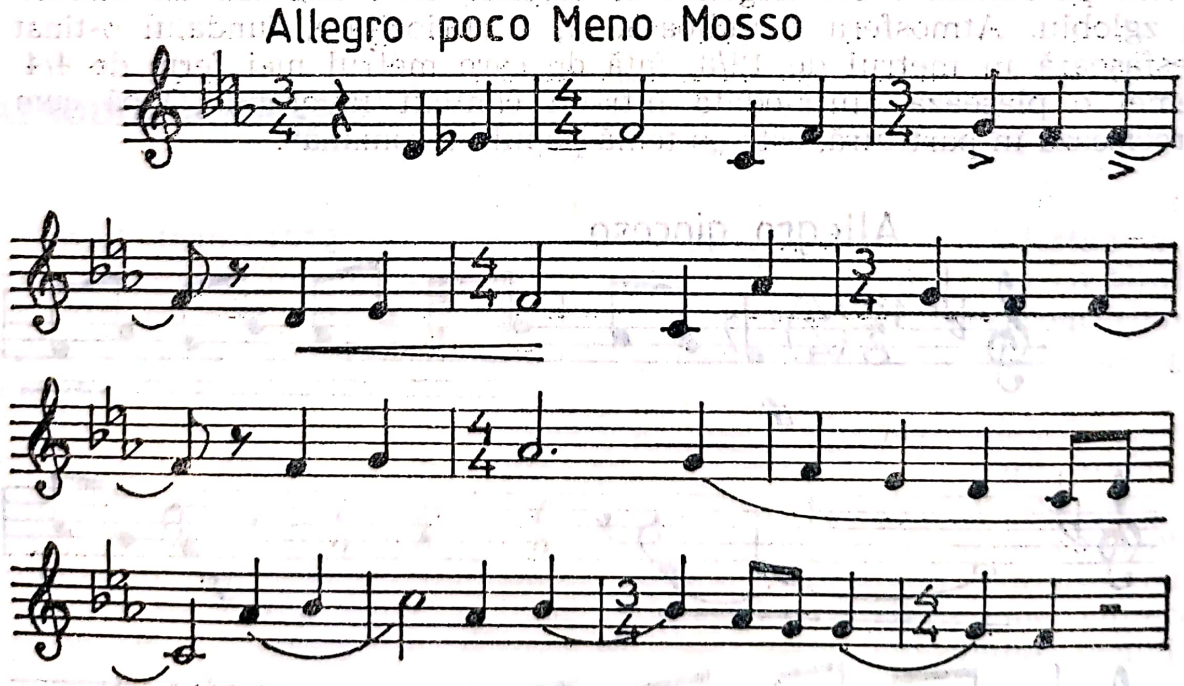
Acumulase suficientă experiență S. Golestan, pentru a nu încărca partitura cu prea multe teme. Astfel, *Rapsodia Română* prezintă numai cîteva elemente melodice; în *Notița* introductivă se evocă două teme principale, ceea ce înseamnă că sînt și altele. În tot cazul, din fluxul melodic al acestei compoziții se relevă mai ales prima idee, expusă de corni, pe fundalul cvasilegănat al corzilor ce realizează un discurs cu iz zglobiu. Atmosfera e radioasă, și, o curiozitate, fundalul ostinat se desfășoară în metrul de 12/8, față de care metrul mai ferm de 4/4 al temei o plasează dintr-odată într-un context favorabil. După cum se precizează în partitură, este „o temă populară română".



La origine e o sîrbă și, fără să fie coincidență, figurează și în finalul *Rapsodiei Române nr. 1* de George Enescu. Curios, atmosfera degajată nu e prea departe de cea realizată de Chabrier în *Rapsodia spaniolă* ... Aici caracterul ei este mai bărbătesc, fiind concepută în două elemente, primul cadențînd la dominantă, al doilea, la tonică. Tema fundalului ce exprimă veselia populară, are, de asemenea, parfum românesc, fiind prefigurată printr-o formulă melodică legănată (a) și apoi printr-o formulă cadențială (b), avînd treapta a VI-a urcată:

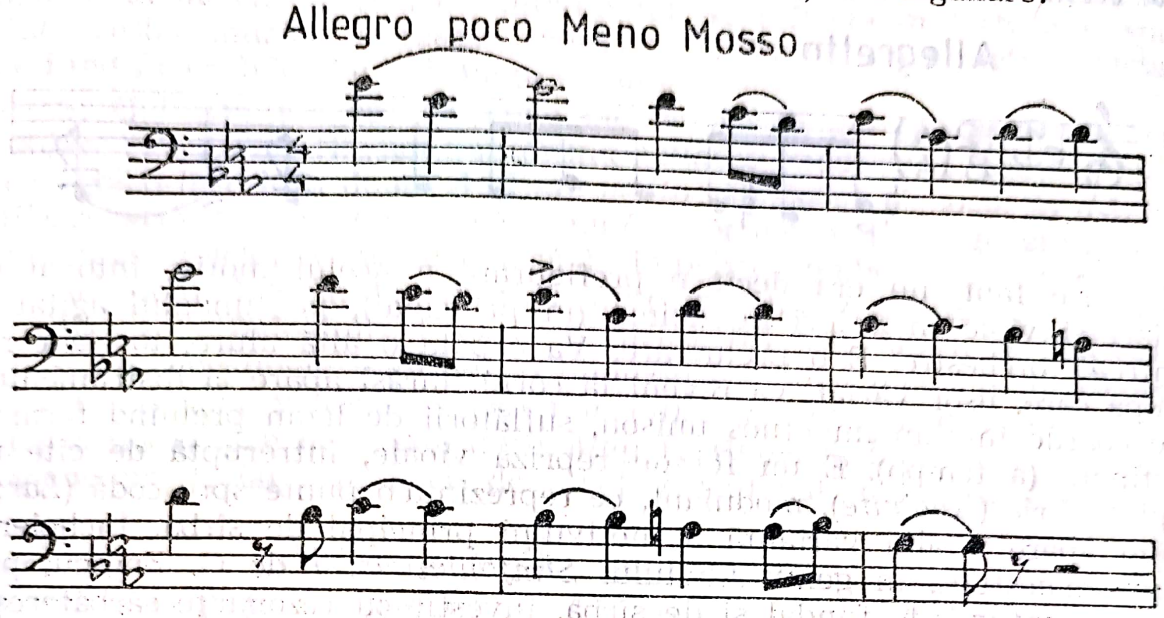


Flautilor, oboiului și cornului englez li se încredințează o temă cantabilă, generoasă. Dacă prima era în sol minor, aceasta e în do minor.

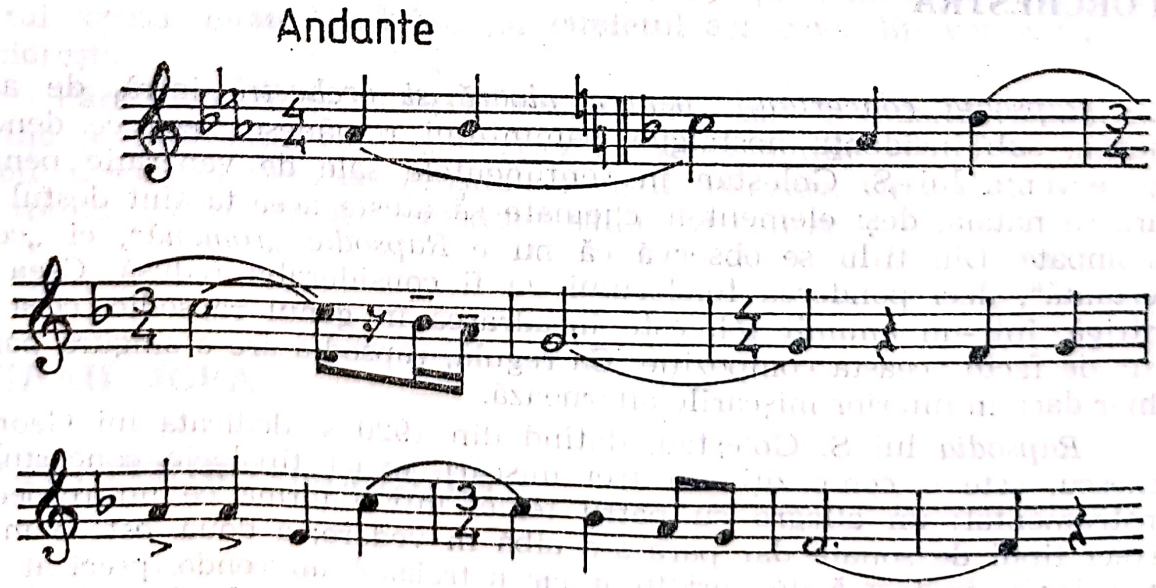


Tema aceasta va fi preluată de viori, într-un registru care să-i confere relief și strălucire. Violoncelii și violele formulează în conti-

nuare o altă temă, cantabilă, cu cadențări dorice. Se remarcă, la început, intervalul de terță mare intonat în ambele sensuri, ca o legănare:

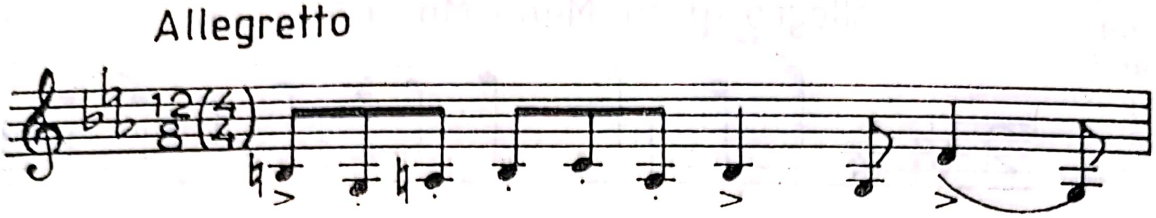


Și aceasta e preluată de viori în registrul înalt *(Poco animato)*, după care iarăși se interpune tema anterioară. Revine pentru o clipă motivul de fundal de la început, apoi incipitul temei cantabile (ex. /sus), segmentată, dialogată între corzi și suflători. Urmează un decrescendo cu elemente tremolate descendente, ce conduc la momentul intrării vocii umane, acel solo de soprano, care în *Andante* susține această linie melodică, pentru care compozitorul recomandă să nu se mențină prea rigid măsura, cerînd să se redea sentimentul „aerului și al viziunii montane“ . . . Cîntecul intonat ca vocaliză, mai desfășurat decît în exemplul nostru, nu e prea pregnant:



Spre final va căpăta mai mult relief. Uneori apar scurte formule de legătură, viguroase, cu mai mare adresă la folclor, ca acest pasaj

de joc, care face parte din familia motivului principal, intonat inițial de corni.



De fapt, nu era decît o prefigurare a acelui motiv, intonat de viori și viole în valori de doime (în principal), pe fundalul agitat al întregii orchestre. E o prelucrare. Va căpăta o altă alură, tot la corzi, după care, ușor variat, va reveni la corni. Iarăși apare la instrumentele de coarde într-un impetuos unison, suflătorii de lemn preluînd formula ostinato (a tempo). E un fel de repriză vioaie, întreruptă de cîte un episod liric (*Andante*), modulant, ce reprezintă o punte spre codă (*Largo*) cînd apare o altă variantă a motivului principal de sîrbă. Încheierea sună maiestuos, în genul finalului *Simfoniei nr. 1* de G. Enescu; primează motivul de fundal și de sîrbă, învestit cu rezonanțe sărbătorești, chiar eroice.

Fără îndoială, *Rapsodia Română* dispune de calități pe linia eficienței sonore, a bogăției spectrului orchestral, al coeziunii tematice și tonale *(sol minor — Sol major),* diminuînd oarecum dezavantajul prilejuit de slabul coeficient național, absența spontaneității și purității caracterului românesc.

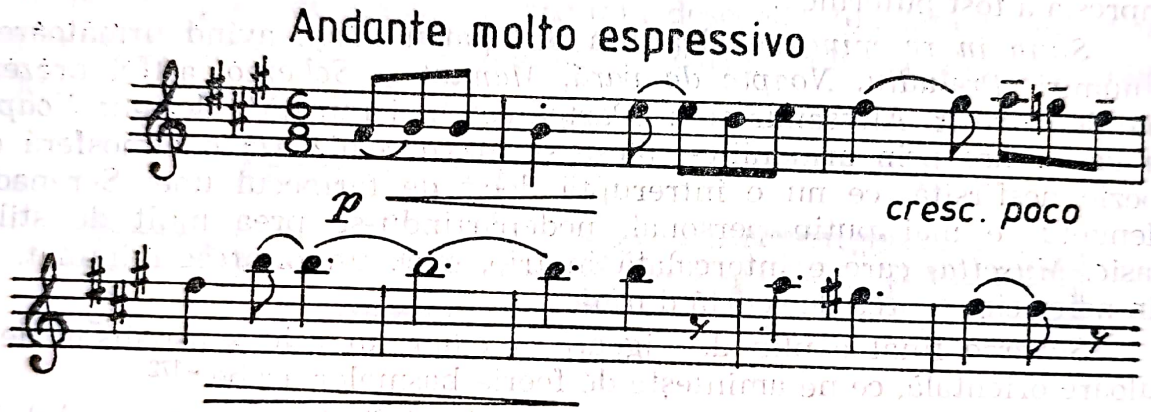
RAPSODIA CONCERTANTĂ PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră intră, de asemenea, sub incidența nostalgiei pămîntului românesc, ceea ce denotă consecvența lui S. Golestan în sentimentele sale de venerație pentru țara sa natală, deși elementele chemate să ateste aceasta sînt destul de estompate. Din titlu se observă că nu e *Rapsodie „română"*, ci *„concertantă"*, deci ponderea folclorului va fi considerabil redusă. Ceea ce intrigă, într-un anumit fel, este încadrarea în genul rapsodic, ceea ce este de facto această compoziție. Ca regulă, rapsodia are o singură parte chiar dacă în interior mișcările alternează.

Rapsodia lui S. Golestan, datînd din 1920 și dedicată lui George Enescu, este o compoziție în trei mișcări, exact tipologia concertului instrumental: un allegro cu patru teme, într-o formă ce nu respectă exact tipul de sonată dar pare s-o aibă în vedere; a doua, este o mișcare lentă, în formă de variațiuni iar a treia, e un rondo, precizat de compozitor. Planul tonal al părților *Rapsodiei concertante* este re minor, La major și iarăși, re minor.

Muzica are caracter concertant, șters, fără să exceleze ca virtuozitate, într-un stil postromantic, denotînd o expresie cenușie, ici-colo, pigmentată de cîte o licărire. Într-un fel, se reflectă în factura și spiritul acestei muzici, întreaga orientare d'indystă, aparențele structurale fiind favorabile, dar substanța e palidă.

S. Golestan recurge la unele particularități ale genurilor muzicii populare românești: balada în prima *(allegro moderato),* poate cîntec vechi, epico-liric în a doua, *Andante molto espressivo* și, jocul în a treia *(Allegro sciolto con gioia /gioco n.n./).* Temele sînt, în general, fade, inflexiunile folclorice nereușind să le imprime combustia necesară spre a se impune. O anumită știință e proprie compozitorului, dar aceasta pare să nu fie îndeajuns. Ceea ce e curios, privește faptul că S. Golestan își concepe unele teme guvernîndu-se tot după modelul lui George Enescu, cel mai vizibil, în privința *Rapsodiei concertante,* este tema părții a doua, care nu e alta decît *Mugur, Mugurel,* folosită în *Rapsodia Română nr. 1.* Iat-o în rolul de pivot variațional în partea secundă:



Cît privește celula refrenului din final, pare modelată după începutul jocului *Banu Mărăcine,* iar cupletul are ceva din verva jocurilor fecioresti.

Fără îndoială, S. Golestan rămîne un „caz" în muzica românească, avînd o contribuție care contrariază, căci intențiile i-au fost, indiscutabil, nobile, în timp ce, reușitele inegale, parțiale. Orișicum, și creația sa trebuie cunoscută, deci, restituită sălilor de concert.

MIHAIL JORA

SUITA PENTRU ORCHESTRĂ

Premiul *George Enescu* pe anul 1915, onorific, a fost acordat lui Mihail Jora pentru *Suita de orchestră* compusă cu un an mai înainte. Era recunoașterea unui tînăr compozitor care bătea la porțile consa-

crării. Și aceasta se întîmpla după ce studiase compoziția la Iași și la Leipzig, cu Max Reger. Era, ca să zicem așa, sfîrșitul celui de al doilea ciclu în escaladarea procesului său instructiv, cînd a compus *Suita pentru orchestră în re minor*, căci va interveni și un al treilea ciclu; în anii 1919—1920 va studia compoziția, la *Conservatorul* din Paris, cu Florent Schmitt.

Așadar, *Suita*, numărul *2 de opus*, ce urmează celor 4 *lieduri, Opus 1*, compusă la vîrsta de 23 ani, a beneficiat de o primire mai mult decît favorabilă. Și totuși, se naște legitima întrebare dacă *Suita* care poartă inevitabil și caracterul unei lucrări de școală, este într-adevăr, atît de valoroasă, de organică sub aspect stilistic?

A. Alessandrescu sesizează faptul că, deși „neegală în ansamblul ei", *Suita* e „ ... o lucrare merituoasă, care pune pe autorul ei printre primii noștri compozitori".[171] Evident, primatul în cauză vizează valoarea artistică. A plasa un tînăr compozitor în echipa reprezentativă a creației muzicale a unei țări, după audiția unei partituri, înseamnă că impresia a fost puternică!

Suita în re minor e alcătuită din patru părți, avînd următoarele denumiri: *Preludiu, Noapte de vară, Menuet* și *Scherzo*, astfel prezentate de către A. Alessandrescu: „Partea cea mai reușită e desigur *Noapte de vară*, care prin armoniile-i alese și suave realizează o atmosferă de poezie nesfîrșită, ce nu e întreruptă decît de farmecul unei Serenade. Menuetul e mai puțin personal, nedepărtîndu-se prea mult de stilul clasic. *Musetta*, care e intercalată în trio, e de un pitoresc minunat, ce din nefericire e prea de scurtă durată.

Scherzo final e plin de vigoare și chiar un cald sensualism, de o culoare orientală, ce ne amintește de feeria basmelor arabe."[172]

Iată, așadar, surprinse cîteva aspecte definitorii pentru stilul lui M. Jora, latura descriptivă și puternica înclinație spre coloritul oriental revenind obsesiv în creația sa ulterioară. Cît privește omogenitatea stilistică a părților *Suitei op. 2* aceasta e compromisă, tînărul compozitor aflîndu-se încă sub incidența temelor de școală, *Preludiul* și *Menuetul* dîndu-le tribut. În schimb, *Noapte de vară* și, într-un anumit sens, *Scherzo-ul* fac dovada talentului, dezvăluind trăsăturile individualității sale componistice.

Preludiul e constituit din două idei, prima viguroasă (la corni și trompete), a doua, mai dinamică. Atmosfera are iz tradițional, făcîndu-se simțite rezonanțe schumanniene.

Noapte de vară este, fără îndoială, un tablou pastoral, ce propune sonorității menite să sugereze, să ilustreze titlul adoptat. În consecință, latura figurativă va fi prevalentă, ceea ce antrenează o scriitură artizanală, în care detaliile sînt judicios gîndite, avînd rostul lor. Mai mult,

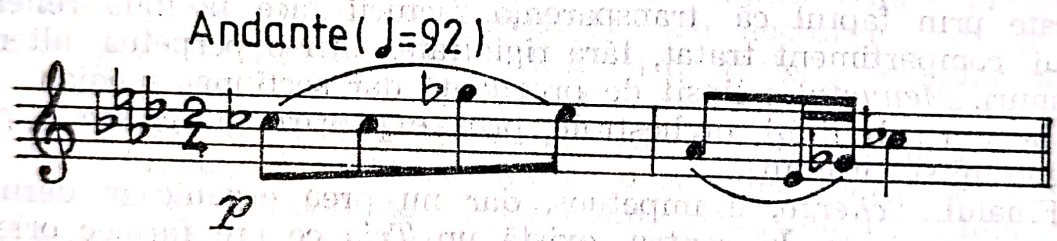
---

[171] Alessandrescu, A. *Trimensualia. Muzica.* În: *Letopiseți*, I, 8, 1 martie 1920, p. 8.

[172] Idem, ibidem.

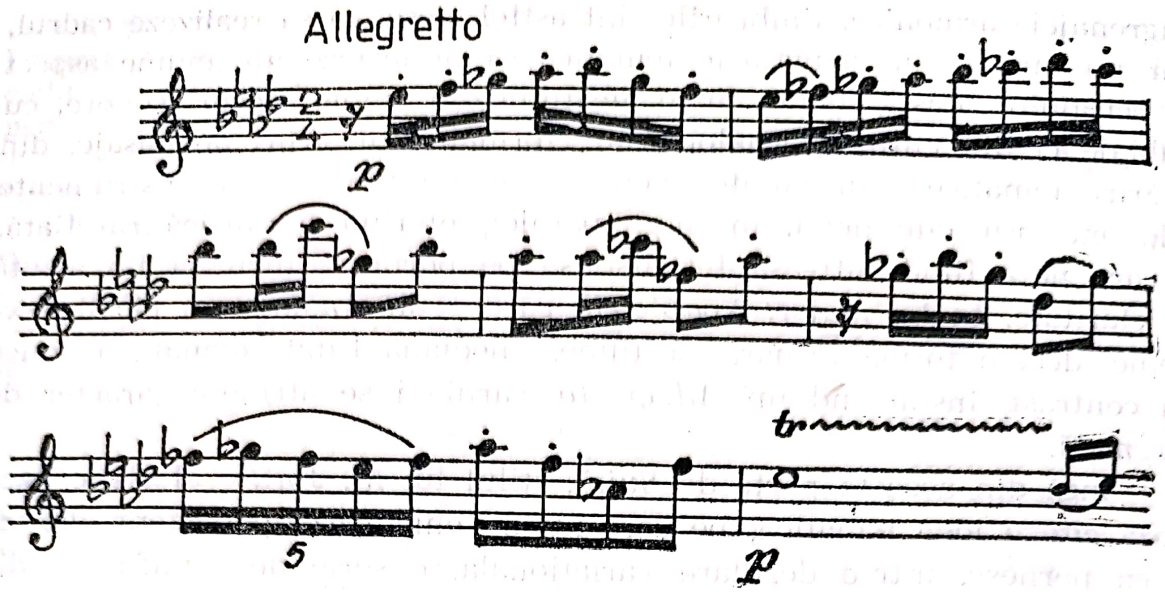
angrenajele armonice, timbrurile sînt astfel alese, ca să realizeze cadrul, dar nu numai, iar structurile tematice să proiecteze un anume aspect al peisajului. Pasta sonoră nu e alcătuită din ample blocuri sonore, cu dublaje ci din entități neaglomerate, formate din șiruri de pasaje, din licăriri tematice, din șuvițe melodice încredințate unor instrumente solo, mai rar cîte două, în mers paralel, oferind o muzică rarefiată, fiecare notă fiind într-așa fel dispusă pe portativ, încît să fie auzită cu claritate. În La major, *Noapte de vară* e un *Andante* în părțile extreme, deci o formă ternară, secțiunea mediană fiind chemată a aduce un contrast, instaurînd un *Allegretto,* căruia i se atribuie caracter de *Serenadă.*

Încă din această parte de *Suită,* stilul lui M. Jora e aforistic, lansează cîte o idee tematică, pe care nu o vehiculează persistent, dar de la ea pornesc, într-o derulare variațională, o serie de ramificații, din ce în ce mai greu de sesizat în privința descendenței. Iată celula tematică inițială, încredințată clarinetului, al cărui timbru e foarte îndrăgit de M. Jora, preluat apoi de oboi:



M. Jora utilizează cu dezinvoltură virtuțile gîndirii cromatice, deși menține neclintit pilonii tonalității de bază, obținînd ipostaze melodice și armonice surprinzătoare, pe cît de subtile, pe atît de pitorești. Deși unele procedee trădează apropieri de estetica impresionistă, M. Jora nu se rezumă la aceasta, coloritul oriental părînd să legitimeze și cunoașterea unor partituri de Rimski-Korsakov. Oare motivele următoare, derivație sau o completare, din nucleul inițial, nu susțin această teză?

Deși *Serenada* ar presupune o melodie cantabilă, M. Jora recurge la un profil instrumental, cu deschidere cromatică, emanînd poezie, discreție și suavitate.



Interesant apare pregnanța ritmică a muzicii acestei părți, accentele, sincopele, contratimpii, diviziunile neregulate fiind solicitate din plin. Deși nu se poate vorbi de elemente polifonice, totuși acestea sînt implicate prin faptul că transparența facturii face posibilă reliefarea fiecărui compartiment tratat, fără rigiditate, într-o perpetuă alternare de planuri. *Menuetul* e lipsit de pregnanță dar secțiunea mediană, *Musetta* denotă subtilități orchestrale, prin explorări în registrele grave ale fagotului și cornului.

Finalul, *Scherzo,* e impetuos, dar nu prea organic în derularea substanței muzicale. În centru, există un *Trio* ce are farmec oriental, proiectînd un ritm hotărît, ca de marș, lăsînd să se întrevadă forța de portretizare caracterologică a baletelor de mai tîrziu.

Fără îndoială, *Suita în re,* prin ceea ce are mai izbutit, marchează o afirmare de perspectivă în muzica românească.

„Faptul că un începător, scria E. Ciomac, poate găsi dintr-odată o notă personală, cum e cea din *Noaptea de vară,* ori cea din orientalul trio al *Scherzo-ului* final, e un factor prea însemnat ca să nu ne dea cele mai mari nădejdi pentru ceea ce va putea face el în viitor cu mai multă experiență și mai multe cunoștințe“.[173]

POVESTE INDICĂ

După anii de grele încercări, petrecuți pe frontul primului război mondial și în spitale, Mihail Jora a reluat studiile la Conservatorul din Paris, avîndu-l ca profesor de compoziție pe Florent Schmitt, contactul cu viața muzicală din metropola franceză dîndu-i un nou impuls crea-

[173] Ciomac, E. *Concertul Jora.* În: *Fapta,* I, 6, 25 februarie 1919, p. 138.

tor. Efectul său nemijlocit este poemul simfonic *Poveste indică, op. 4*[174], inspirat dintr-o scriere mai puțin cunoscută a lui Mihai Eminescu, reflectînd interesul acestuia pentru filozofia, gîndirea și viața acestui popor oriental.

Mihail Jora a conceput această partitură, terminată la Vernier-Genève, în 27 iunie 1920, ca „poem simfonic pentru orchestră și solo tenor", ceea ce poate genera încadrarea în genul vocal-simfonic[175]. Sînt însă factori mai puternici decît simpla prezență a vocii de tenor care fac să primeze opțiunea pentru încadrarea la genul simfonic. Anume, solo-ul respectiv e tratat doar într-un moment, ca o voce obligato în aparatul orchestral, neîncredințîndu-i-se text. În plus, apartenența la „poemul simfonic", indicată de autor e întărită de existența unui desfășurat program literar, procedeu neîntîlnit, necaracteristic genului vocal-simfonic.

Așadar, care este subiectul tratat în *Poveste indică?* Mai înainte, remarcăm că M. Jora se atașează galeriei de compozitori ce abordează poemul simfonic, înfățișînd tot o temă universală, dar nu mitologică, ci hindusă, aflată în scrierile poetului M. Eminescu. Astfel, compozitorul se apropie mai mult decît antecesorii săi de sursele românești, în alegerea mobilului programatic.

În îndepărtata Indie, în vremurile de demult, trăia o prințesă de o neasemuită frumusețe. În plimbările sale nocturne prin grădinile palatului, aude un glas frumos ce cînta ca o privighetoare, dar care era al unui tînăr paria, înalt și frumos. Cei doi tineri se îndrăgostesc și, sărutîndu-i fruntea, prințesa spuse: „Coroana lumei s-ar mîndri să șadă pe ea!" ... Înțelegînd aceste cuvinte ca o dorință, tînărul ce își strînse în brațe iubita se îndepărtă ... Pe malul Gangelui, în bătaia razelor lunii, tînărul înțelege din murmurul valurilor simbolul timpului, descifrîndu-și menirea. Sfărîmîndu-și harpa de o stîncă, urmează cursul suitor al rîului sfînt răsculînd popoare, răsturnînd regi, supunînd imperii. Astfel, devine împăratul lumii, „domnul celor trecătoare".

Se reîntoarce la castelul miresei pentru a-i aduce „coroana lumii" dar, era prea tîrziu. Ea era întinsă, fără suflare. Înmărmurit de durere, el nu auzea nimic în afara valurilor Gangelui. Întrebîndu-se „La ce? la ce?", tînărul și nefericitul paria-împărat își îndreaptă pașii spre pustiu și dispare fără urmă ...

Compozitorul, aflat la vîrsta de 25 ani, a transpus în muzică această istorie tristă, încărcată de profunde semnificații privind existența umană, o tristă poveste de dragoste, aflată sub incidență filozofică. Bogăția sentimentelor și faptelor, a stărilor expansive și depresive, plasate în fantastica lume indiană, cu coloritul ei oriental, i-au oferit lui M. Jora un admirabil pretext pentru căutări sonore, pentru sugestive momente de atmosferă și efuziuni lirice, de resemnare, într-o diacronie ce avantajau culoarea și pitorescul, ample desfășurări poli-

---

[174] Titlul apare și: *Poveste Indiană, Chant Hindu.*

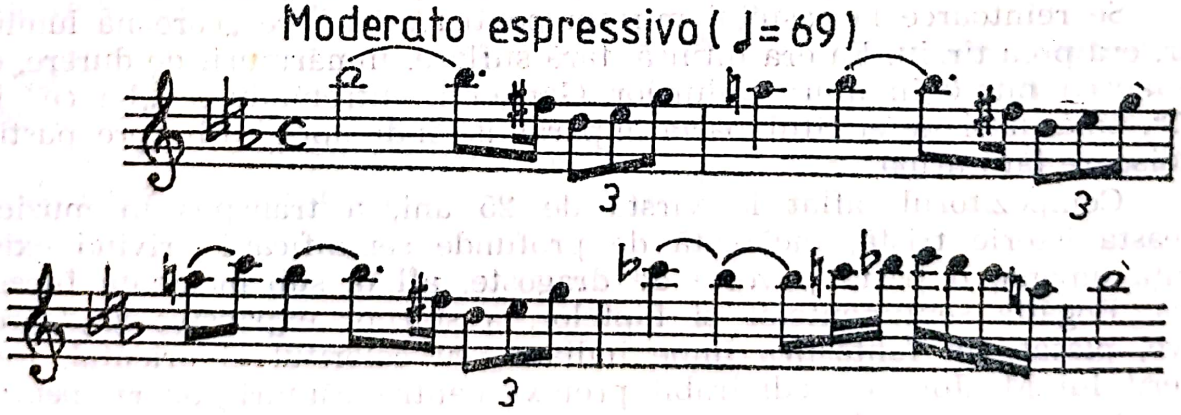
[175] Așa a procedat Viorel Cosma în *Muzicieni români. Lexicon.* București, Edit. Muzicală, 1970, p. 259.

crome, pe linia investigării sonorităților orientale, zonă foarte apropiată sensibilității și temperamentului acestui compozitor.

M. Jora n-a explorat moduri hinduse, n-a căutat autenticitatea respectivei muzici, mulțumindu-se cu arabescuri melodico-armonice, ce puteau sugera atmosfera fantastică a orientului îndepărtat, folosind în acest sens procedee moderne, nu în ultimul rînd gama cu tonuri întregi sau potențialul expresiv al cvintei mărite, amplificată în ipostazele ei definitorii, dedusă, evident, din modalismul cromatic.

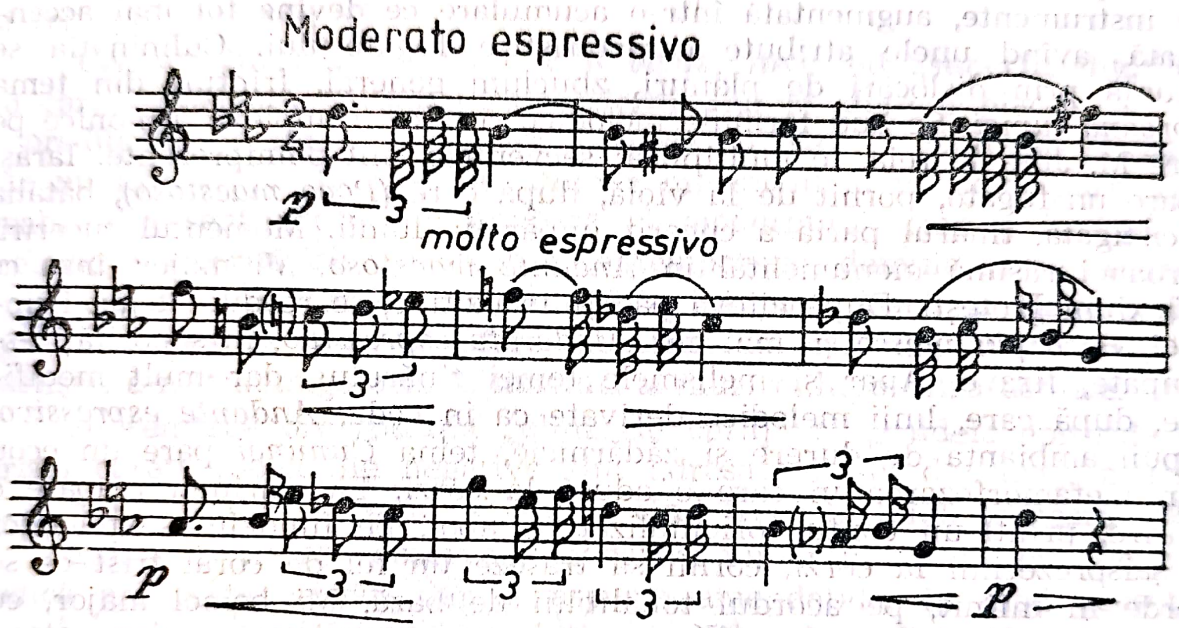
Se pot urmări, în muzica poemului simfonic, momentele poveștirii, cei doi protagoniști, dragostea lor pătimașă, ideea cununei, răscoala declanșată pentru cucerirea lumii corespunzînd dezvoltării, revenirea la castelul miresei și zădărnicia tuturor eforturilor. Într-un fel, M. Jora urmărește încadrarea întregului dispozitiv sonor în tiparele unei riguroase construcții, care ține cont de etapele principiului sonatei, fără să le respecte rigid. Ceea ce reprezintă însă vasta incursiune sonoră, este rezultatul unei gîndiri tinere, dornice să convingă, să demonstreze măiestrie. Iată de ce, poemul simfonic *Poveste indică* apare impresionant prin amploarea și generozitatea fluxului sonor, prin culorile timbrale și suflul modern.

Trei idei muzicale mai importante polarizează esența simfonismului, în jurul lor gravitînd simbolica poemului, fiind investite cu funcții poetice și dramaturgice constante, după cum procedase A. Castaldi și A. Alessandrescu în partiturile lor similare ca gen. Prințesa apare redată prin tema de debut a clarinetelor, pe fundalul armonic tremolat al viorilor, trecînd apoi în tutti, încredințată viorilor, cornilor, oboilor și flauților, pe armoniile create prin sextoletele de șaisprezecimi ale violoncelelor, violelor și harpelor. Desenul ei este ondulat, liric și ademenitor, datorită alternării suitoare a treptelor a II-a și a IV-a, a lui Mi bemol major și coborîrea treptei a I și a VII-a, și fluctuația celei de a VI-a:

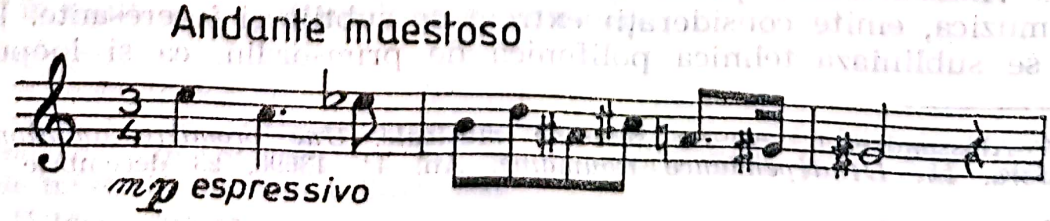


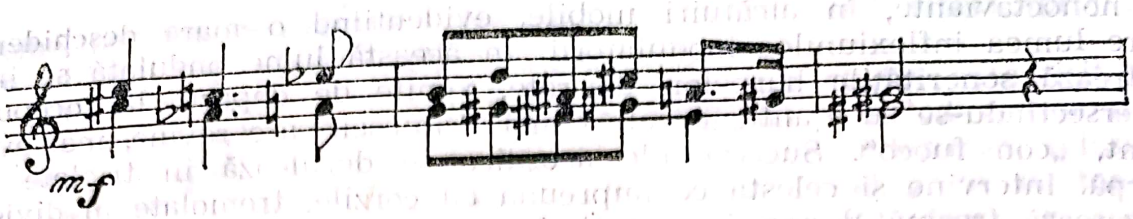
Desfășurările ulterioare decurg din derivațiile imitative ale melismelor conținute în tema principală a Prințesei, agrementate printr-o inventivă tratare a potențialului lor cromatic, oferind o expresie orientalizantă, fascinantă prin modurile grațioase și eleganța trăsăturilor. Li se alătură în planuri secundare voci ce parcurg succesiuni octaviante

și nonoctaviante, în alcătuiri mobile, evidențiind o mare deschidere spre lumea inflexiunilor modulatorii. În această lume ondulată se infiltrează sonoritățile harpelor, discrete, venite de departe la început, intersectîndu-se cu eșantioane ale temei Prințesei, care revine, mai evident, „con fuoco". Succesiunile acordice se derulează în triolete la harpă. Intervine și celesta ce împreună cu corzile, tremolate în divisi, sugerează freamătul nopții, pregătind apariția următoarei teme, simbolul tînărului paria. În acest moment răsună solo-ul de tenor care intonează o melopee languroasă, încărcată de dantelări melismatice, pe fundalul tremolo al corzilor în divisi și al acordurilor de treizecidoimi al harpelor:



Melopeea se extinde, capătă o altă mișcare, de 6/8, devenind tot mai ademenitoare, mai pasională, vocea dominînd autoritar datorită scriiturii orchestrale transparente, neîncărcate. După „aria" tenorului, încheiată prin glissandi la harpe, urmează o muzică încîntătoare, de neasemuită frumusețe, *Molto ritardando*, tema încredințată flauților excelînd prin grație și larga-i respirație. Ambianța lirică, de o nobilă poezie, va fi prelungită de șuvoaiele melodice ce brăzdează țesătura simfonică, atingînd o impresionantă culminație, *Con fuoco*, după care tensiunea scade. Un acord de nonă va marca expunerea temei *Coroana lumei, Andante maestoso*, încredințată trompetelor în do, energică, strălucitoare, monumentală:





În general, temele concepute de M. Jora sînt aforistice, deloc întinse, ca, bunăoară, cea care marchează afirmarea dezvoltării, *Allegro con fuoco* — tînărul pornește să cucerească lumea —, mai exact, *Coroana lumei*. Tema e reluată în diferite tonalități, purtată la grupuri de instrumente, augmentată într-o acumulare ce devine tot mai accentuată, avînd unele atribute caracteristice fugato-ului. Culminația se anunță prin dislocări de planuri, zbucium general, frînturi din tema *Coroana lumei*. Se aud formule melodico-ritmice, complexe armonice pe care M. Jora le reia, le multiplică; secvențele sînt omniprezente. Iarăși apare un fugato, pornit de la violă, după care *(Poco maestoso)*, bătălia e cîștigată, tînărul paria a cucerit împărăția lumii. Momentul cuceririi coroanei răsună monumental în *Andante maestoso*, Mi major, însă cu inflexiuni grotești. După cîteva pasaje tranzitive, se readuce tema Prințesei, *Poco piu mosso* și, mai ales *Moderato espressivo*, în sonorități estompate, firave. Apar și melismele temei tînărului, dar mult modificate, după care, linii melodice derivate ca în coda, *Andante espressivo*, impun ambianța de durere și zădărnicie, tema *Cununei* pare un ecou prin metamorfozarea în care e adusă la corzi. La clarineți reapare o licărire, printr-un contur orientalizat ca apoi, pe fundalul sextoletelor de șaisprezecimi la corzi, cornii să traseze un fel de coral trist ce se pierde în infinit, pe acordul tonalității de bază, Mi bemol major, cu notele adăugate de *la* și *fa* . . .[176]

Indiscutabil, M. Jora a realizat o interesantă corespondență sonoră a povestirii eminesciene, demonstrîndu-și măiestria, suflul simfonic și gradul asimilării tehnicilor contemporane, reperate de către A. Alessandrescu prin . . . compozitorii ruși, Dukas, Fl. Schmitt sau Wagner" . . .[177]

Am abordat în acest fel și problema ecourilor de care s-a bucurat prima audiție a poemului simfonic *Poveste indică*, prezentată de către orchestra Filarmonică la Ateneul român din București sub bagheta autorului, la 15 și 18 decembrie 1920. Vom mai reține doar două opinii, cea a lui A. Alessandrescu, extrem de profundă și amplă și a lui Em. Cerbu, mai reținută, dar favorabilă.

A. Alessandrescu prezintă evenimentul, descrie subiectul, analizează muzica, emite considerații extrem de subtile și interesante. Între altele, se subliniază tehnica polifonică de prim-ordin, ca și inepuiza-

[176] Alessandrescu, A. *La semaine musicale. Une première audition de Mihel Jora.* În: *L'Indépendance Roumaine.* An. 44, 13698, 23 decembrie 1921, p. 1.

[177] Idem, ibidem.

bila vînă melodică; se evidenția căldura poeziei orientale, parfumul nopților indiene cu clar de lună, cadrul legendar obținut. În cronica sa, de un profesionalism accentuat, se găsesc și remarci critice privitoare la existența unor lungimi în dezvoltare, ca și tratarea temelor care i se pare, uneori, a fi difuză. De asemenea unele modalități de dezvoltare par neadecvate, iar orchestra puțin stufoasă. Dar acestea sînt palide față de „... generozitatea accentelor, abundența și savoarea inspirației... Fără îndoială — scria A. Alessandrescu — compozitorul uzează aici de toate resursele unui maestru care nu ignoră nimic și de subtilitățile cele mai moderne". Concluzia? „O operă puternică, de bogată inspirație a unuia dintre muzicienii noștri cei mai competenți și cei mai personali"[178].

Cronica lui Em. Cerbu e mai acidă, invocînd „superficialitățile" cu care cochetează compozitorii moderni. Lui M. Jora îi place „... cu o predilecție de tînăr barbar, să jongleze cu ele..." Sfaturile și săgețile nu lipsesc... „În fond, M. Jora e un amant al melodiei pure. Degeaba, din sentimentul de pudoare al modernului, care a învățat că melodia e izvorîtă din compoziția contemporană, domnia sa se ascunde după degete. Cu tehnica vulnerabilă a lui papa Bach și Haydn, asigurat, D. Jora va reuși să ofere momente de artă mai înalte decît cu pastișări din străpungătorii de tuneluri ai muzicei hipo-ultra-actuale..."[179]

Se remarcă orchestrația „plină de curaj" și „caldele episoade de lirism curat"; obiecțiile negative sînt adresate lipsei de curaj, poemul „... n-are destulă variație, și atunci cînd trece la fond, trenează".[180]

Există în fiecare observație negativă un dram de adevăr. *Poveste indică* are certe calități dar și aspecte amendabile. În mod deosebit, acestea privesc exotismul, coloritul oriental, prea afișat și, de ce nu, artificial. Sună frumos, adeseori, interesant, dar autenticitatea sa e relativă. De asemenea, coexistența acestor straturi cu elementele contrapunctice din dezvoltare nu pare ideală.

Chiar dacă nu abordează coloritul oriental, exotismul, de pe o platformă fără echivoc folclorică, inventînd o muzică de aparență, conformă cadrului poetico-filozofic, M. Jora are meritul de a ataca problema extinderii stilului tinerei școli muzicale românești, conferindu-i dimensiuni moderne. Coloritul oriental se întîlnește și mai înainte, la C. Dimitrescu, M. Cohen-Linariu, dar M. Jora îi conferă dimensiuni superioare. Totodată, este interesant de observat că orientalismul său nu este desuet, și, de asemenea, că M. Jora, îl va reitera, în alte modalități, în multe din partiturile sale ulterioare.

[178] Idem, ibidem.

[179] Cerbu, Em. *Cronica muzicală. Al optulea concert simfonic al orchestrei „Filarmonicii"*. În: *Steagul*, VI, 841, 20 decembrie 1920, p. 1. Prin „străpungătorii de tuneluri" era vizat I. Stravinski.

[180] Idem, ibidem.

UVERTURI ȘI PIESE ORCHESTRALE

Partiturile simfonice scrise între anii 1898—1920 nu se limitează la cele semnate de Enescu, Caudella, Dimitrescu, Otescu, Alessandrescu, Golestan și Jora. Muzica românească oferă și alte personalități care și-au adus contribuția la îmbogățirea patrimoniului național. Este adevărat, poate nu au anvergura celor citați, poate nu au compus decît o partitură, genurile lor predilecte fiind altele, poate erau prea tineri pentru a compune mai mult, poate nu dispuneau de condiții favorabile, și multe alte asemenea posibilități pot intra în ecuațiile caracteristice pentru acești compozitori.

Să nu omitem situațiile cînd unii compozitori aspiră spre genurile simfonice dar forțele, măiestria, nu-i favorizează, compun puțin și cu greutate. Mulți dintre autorii la care ne vom referi nu sînt simfoniști, dar aveau veleități spre acest gen. Orișicum, aportul lor, indiferent de valoare, se cuvine remarcat. Sînt însă unele cazuri cînd, cu toată insistența investigațiilor, nu am reușit să ajungem la manuscrise, la partituri. Situația aceasta, întîlnită anterior la S. Golestan, bunăoară, capătă extindere, ceea ce ne va împiedica să determinăm coordonatele unor creații, să înțelegem mai autorizat demersurile componistice ale unor muzicieni.

Uvertura se întîlnește în cîteva rînduri, dar spiritul ei trăiește în trecut, modelele clasice și romantice timpurii fiind urmate cu prea mult zel. În special în *Uverturile* compuse de Constantin Castrișanu (n. 2 august 1888 — m. 12 ianuarie 1921), în 1902 și, respectiv în 1903, la vîrsta adolescenței, cu mult înainte de a studia muzica mai serios. Tot o *Uvertură* mai semnează C. Castrișanu în cadrul muzicii de scenă la *Electra* de Sofocle. Trecutul istoric îl inspiră pe Gavriil Galinescu în uvertura *Sarmizegetuza* (1914).

A. BENA — UVERTURA NAȚIONALĂ

Augustin Bena compune *Uvertura națională* (1908), care urmează în ordine unei *Serenade pentru orchestră de coarde,* realizată anterior cu doi ani, avînd trei mișcări. De observat că *Uvertura națională,* în re minor, a cunoscut popularitatea, fiind înscrisă în programele unor serbări din Sibiu, Cluj, datorită expresiei patriotice ce dădea glas elanurilor de luptă pentru libertate. A. Bena a recurs la citarea a două cîntece cunoscute. Astfel, contrapune marșul și doina prin *Deșteaptă-te române* și elemente din *Doina lui Iancu.*[181] Evident, simpla prezență a

[181] Merișescu, Gheorghe. *Muzicieni ardeleni.* București, Edit. Muzicală, 1975, p. 180—182.

acestor melodii nu constituie chezășia reușitei. A. Bena nu are resurse pentru a susține travaliul necesar, experiența sa corală nepermițîndu-i zborul de altitudine. Modelul tematic inițial e constituit din fraza primă, ușor modificată a cîntecului vehiculat în diverse ipostaze, fără a-l uza prea mult. În general, factura, procedeele, îl amintesc pe Iacob Mureșianu.

Pe alocuri, în dezvoltare, se profilează ecouri ale jocurilor populare dar care nu se conturează într-o amplă pagină, dominante fiind intonațiile imnului redeșteptării naționale.

Ideile muzicale se succed fără aprofundări și legături simfonice ingenioase, caracterul de aranjament muzical precumpănind asupra celui simfonizant, generalizator. Nici orchestrația nu excelează, soluțiile adoptate fiind convenționale și simpliste.

Forma nu e foarte riguroasă, în sensul că repriza nu e respectată, căci A. Bena a urmărit să aducă în final, apoteotic, cîntecul *Deșteaptă-te române*, în întregime, anterior fiind prezentat doar prin unele fraze. Mai mult, se introduce în final și corul care intonează, la unison, imnul patriotic, întreagă prima strofă. Sonoritatea e bogată, orchestra și corul clamează eroic și strălucitor tema chemată să mobilizeze și să îmbărbăteze auditorii, căci, un fapt e incontestabil, muzica e profund înrădăcinată în cîntecul românesc, în sensibilitatea românească.

Uvertura națională a fost o pagină de răsunet, căci, pentru muzica transilvăneană, pentru idealul pe care-l înalță, și-a demonstrat eficiența, valențele mobilizatoare.

AL. I. ZIRRA — UVERTURA ROMÂNĂ

Alexandru Zirra, reîntors de la studiile făcute la Milano, se afirmă tot mai insistent în compoziție, *Uvertura română* din 1912, fiind un argument în acest sens. Avînd un concept modern despre simfonism, trecut prin filtrul impresionist, apelînd la un amplu aparat orchestral, cu instrumente mai rar utilizate ca și clarone, contrafagot, tromba basso, bas tuba, compozitorul ieșean urmărește subtilități coloristice, subordonîndu-le intențiilor de proiectare a unor imagini care să poarte declarat amprentă românească.

Dar dispunerile sonore sînt astfel gîndite, încît nu se mai distinge linia melodică într-o partidă instrumentală; ea va apare extrem de discret formulată, încredințată fiind la diferite instrumente, fiecare vehiculînd o entitate anume a auditorului. Ca atare discursul muzical se derulează anevoie, deși cursivitatea sa denotă naturalețe, apărînd ca un tot, ce se încheagă din particule ingenios distribuite vocilor, instrumentelor. Sonoritatea *Uverturii române*, în sol minor, e transparentă, lipsită de masivități, derulînd o pînză diafană, pe care au fost trasate linii ce, urmărite cu atenție, relevă chipuri și trăsături.

Într-un fel, Al. Zirra operează mai curînd cu linii armonice decît cu linii melodice, căci acestea sînt absente, locul lor fiind atribuit unor discrete moduri motivice, enunțate fugitiv. Ele poartă, din cînd în cînd, ecouri folclorice. În acest fel, partitura lui Al. Zirra are iz modern, fiind alcătuită din arabescuri ce se încheagă într-un univers dispersat, al cărui aspect e mozaicat, fulgurant și sticlos.

Uvertura română, Allegro deciso, pare opera unui artist rafinat, care experimentează, se caută pe sine, fără să lase impresia că s-a găsit, muzica pierzîndu-se în combinațiile acordurilor, formulelor cromatizate, dialogurilor. Ilustrativismul înăbușă în acest caz sufletul muzicii. Evident, o lucrare de tinerețe, care are prea puțin relief.

Într-un concert simfonic la Iași, G. Enescu i-a dirijat lui Al. Zirra, în primă audiție, *Preludiu și Musette,* creații simfonice, care, potrivit lui Eduard Caudella „... conțin pasaje bogate în polifonie, prelucrare și armonie stranie ..."[182]

În 1920, Al. Zirra mai compune: *Uvertura pentru țară,* cu o expresie românească pregnantă, imnică în cele două extremități, mai întîi *Andante quasi Largo,* și cu aspect doinit și jucăuș, ca substanță tematică, în *Allegro ben misurato.* Și de data aceasta arsenalul instrumental e bogat, fiind folosit pentru vehicularea unor teme cu mare potențial cantabil. Știința compozitorului e reconfortantă, căci muzica concepută are farmec și forță, combinațiile polifonice și succesiunile acordice punîndu-se în serviciul unei expresii tonice antrenante.

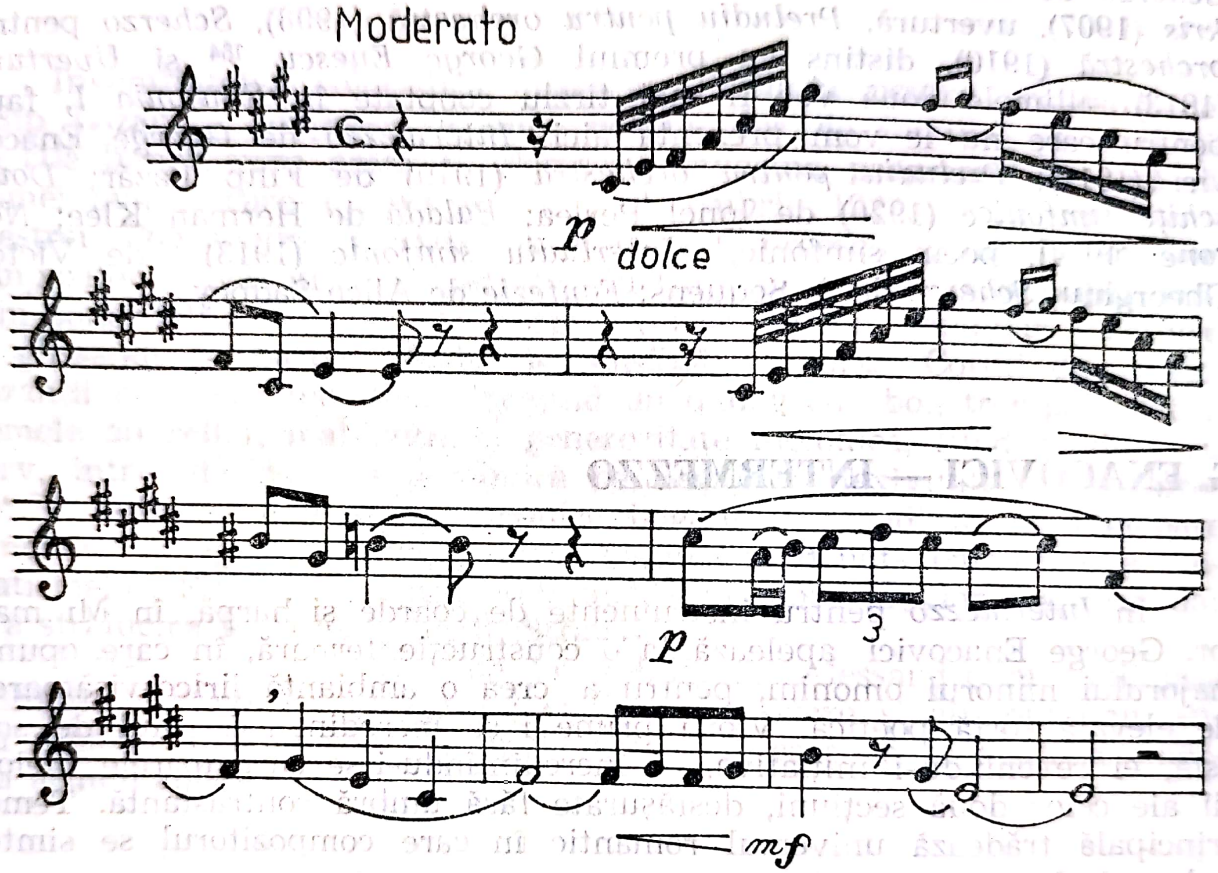
T. BREDICEANU — RÎNDUNICA

Din capitolul prelucrări, face parte și *Rîndunica* (1898) de Tiberiu Brediceanu, în care ecourile intonațiilor populare apar agrementate într-un cadru salonard, caracteristic pieselor de tipul celor pe care, profesorul său, Iacob Mureșianu le preconiza pentru a le tipări în *Musa Română,* în vederea satisfacerii necesităților de repertoriu. Să nu scăpăm din vedere că în multe centre se înjghebaseră formații instrumentale, orchestre care solicitau piese românești. Ori, *Rîndunica* fusese inițial scrisă pentru pian, după care a cunoscut și versiunea orchestrală. Cam în același cadru pot fi încadrate și miniaturile *Menuet* de I. Scarlatescu, *Preludiu, Pavana* de C. Castrișanu, *Marș* de A. Sequens, *Balada* de Herman Klee, *Rondoleta* de Ion Bohociu, *Rêve* de I. Hartulari Darclée și *Preludiu pentru orchestră de coarde* de Marcel Mihalovici.

[182] Caudella, Eduard. *Al 15-lea concert simfonic.* În: *Evenimentul,* XXVI, 63, 17 aprilie 1918, p. 2; cf: Caudella, Eduard. *Cronici din trecut,* Ed. îngrijită de Ianca Staicovici, București, Edit. Muzicală, 1975, p. 118.

I. V. BORGOVAN — ÎN LIVADĂ

În această zonă se încadrează și *În livadă, acuarelă de primăvară* de Ion V. Borgovan, piesă simfonică de atmosferă sugerînd, prin crochiuri sonore, un tablou pictural, scăldat în lumină. Un arpegiu de nonă mare trasează imaginea inaugurală, într-o derulare contemplativă, plasată în vecinătatea unor sonorități impresioniste.



Discursul antrenează formule eliptice, evoluînd prin dialoguri instrumentale, timbruri descoperite, căci I. V. Borgovan nu preconizează tumultul orchestral, ci intervențiile solistice sau grupulețe instrumentale pentru a-i desfășura pînza sonoră pe care se întind broderiile sale, nu prea colorate și nici prea inventive. *În livadă* e o miniatură simfonică fără contraste reale, etalînd o formă tripartită, repriza avînd aceeași fizionomie ca și expoziția.

I. Borgovan pare un compozitor nesigur pe tehnica sa, caută ceva dar, pare-se, nu găsește, căci sonoritatea muzicii *Acuarelei de primăvară* e firavă, semănînd într-un anumit plan, cu stilul lui Liadov din miniaturile sale simfonice.

M. Mărgăritescu consideră că *Aprilie*, „Pastel simfonic" are calități melodice, însă forma e lacunară . . .[183]

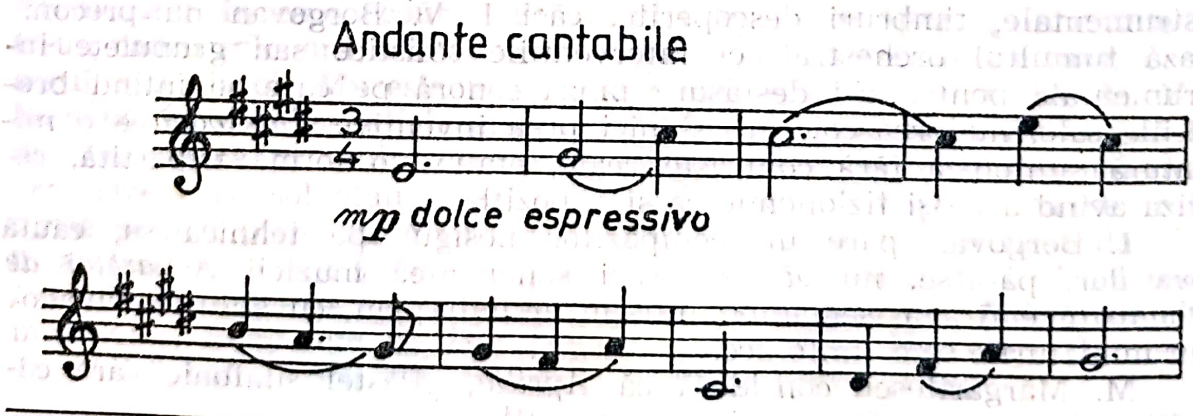
[183] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Premiul de compoziție muzicală „George Enescu"*. În: *Flacără*, III, 21, 26 octombrie 1913, p. 24.

Se știe, comisia pentru decernarea premiului *George Enescu* din 1913 l-a remarcat pe I. V. Borgovan ca un „virtual talent", care însă are nevoie „să lucreze serios" . . .

Către sfîrșitul perioadei, piese de mică întindere prezintă cîțiva debutanți, aducînd speranțele unei împrospătări, dat fiind studiile lor mai insistente, mai temeinice și experienței acumulate de generațiile anterioare de compozitori români. Din această categorie fac parte *Preludiu simfonic pentru orchestră mare* de Alexandru Zirra; *Preludiu și Scherzo* de Dimitrie Cuclin. Condeiului său i se mai datorează *Nitokris* (1907), uvertură, *Preludiu pentru orchestră* (1908), *Scherzo* pentru *orchestră* (1910), distins cu premiul *George Enescu* [184] și *Uvertura* (1913), ultimele două vor fi mai tîrziu cooptate în *Simfonia I*, fapt pentru care nu le vom prezenta aici; *Intermezzo* de George Enacovici (1912); *Preludiu pentru orchestră* (1919) de Filip Lazăr; *Două schițe simfonice* (1920) de Ionel Perlea; *Baladă* de Herman Klee; *Nerone* (1914), poem simfonic, *Interludiu simfonic* (1913) de Victor Gheorghiu; *Scherzo* de A. Sequens; *Fantezie* de Alice Sadbey.

G. ENACOVICI — INTERMEZZO

În *Intermezzo* pentru instrumente de coarde și harpă, în Mi major, George Enacovici apelează la o construcție ternară, în care opune majorului minorul omonim, pentru a crea o ambianță lirico-visătoare, de elevată forță poetică. Viorii prime i se încredințează rolul de solistă, ei revenindu-i inițiativa, ei încredințîndu-i-se curgătoarele melodii ale celor două secțiuni, desfășurate fără umbră contrastantă. Tema principală trădează universul romantic în care compozitorul se simte în largul său:



[184] Lista creațiilor prezentate pentru Premiul „*George Enescu*" mai oferă și alte titluri în afara celor analizate sau amintite. Se găsesc menționate la capitolul consacrat respectivului premiu . . .

Rafinament, bogăție sonoră, planuri individualizate în structura ansamblului orchestral la care apelează, o clară și judicioasă dozare a proporțiilor, iată cîteva din atributele acestei muzici care se derulează liniștit, poate prea monoton, dezvăluind, fără îndoială, profesionalismul lui G. Enacovici.

F. LAZĂR — PRELUDIU PENTRU ORCHESTRĂ

Inventivitatea coloristică apare în *Preludiu pentru orchestră* de Filip Lazăr, „...expresie a unui nespus dor de familie, de casă și de zile bune", cum arată V. Tomescu, invocînd programul de sală al primei audiții care a avut loc la 1 decembrie 1920, în concertul orchestrei *Filarmonice*, dirijată de George Georgescu. „Filip Lazăr este compozitorul avid după noi efecte, ilustrate prin ingenioase combinații, prin sonoritățile bouché ale corpului, trompetelor, pendulări acordice și glissandi la harpe, efecte de surdină la corzi. Cornii devin expozanții nucleelor tematice, angajînd un dialog cu oboi, trompete, viori. Temele au relief, mai puțin și generozitate melodică, fiind conduse cu nerv, într-o desfășurare simfonică ce degajă reflexivitate și melancolie".[185] Folosind angrenaje armonice bogate, cu tendința de înglobare a notelor pasagere, adăugate într-o gîndire ce denotă emanciparea cromatismelor, Filip Lazăr intră sub incidența moderniștilor francezi, dar și a strălucirii timbrale a lui R. Strauss.

Într-o cronică extrem de favorabilă, A. Alessandrescu subliniază calitățile *Preludiului*, căruia nu ezită să-i sesizeze și absența unui suflu melodic mai generos, a unei culminații care să catapulteze energia acumulată[186].

I. PERLEA — DOUĂ SCHIȚE SIMFONICE

Și compozitorul Ionel Perlea prezintă publicului bucureștean *Două schițe simfonice*[187], care îi prilejuiește lui I. N. Otescu să scrie: „Un nou real talent apare în arena muzicală românească. E tînărul Ionel Perlea, care la vîrsta de 18 ani ne-a dovedit o solidă bază tehnică, cu apreciabil gust muzical și o deosebită seriozitate în concepție".[188]

---

[185] Tomescu, Vasile. *Filip Lazăr*. București, Edit. Muz. 1963, p. 110.

[186] Alessandrescu, A. *La semaine musicale. A la Philarmonique une première audition indigène-Prélude de Filip Lazăr*. În: *L'Indépendance Roumaine*, XXXXIV, 13677, 2 decembrie 1920, p. 1.

[187] Prima audiție, 16 octombrie 1919

[188] Otescu, I. N. *Concertul Perlea*. În: *Curierul Artelor*, I, 6, 8 decembrie 1919, p. 2.

Ce sînt aceste schițe? După mișcări contrastante în care se prefigurează ecouri straussiene, într-o asimilare autoritară, discursul muzical avînd coerență și naturalețe. Ca alți compozitori tineri, și I. Perlea recurge la incizii tematice, la motive scurte care alcătuiesc un ansamblu, relativ omogen, urmărind culori și timbruri rafinate. Prima schiță este amplă ca o primă mișcare de simfonie, remarca încă A. Alessandrescu,[189] deși lipsită de suflu, deoarece linia se pierde în desișul unor fragmente de teme, motive, nefacilitînd afirmarea vreunuia în mod deosebit. Din această cauză, suprafețele nu au relief, pregnanță. Cea de a doua schiță simfonică pare mai interesantă, avînd un caracter descriptiv. Tema principală pastorală, e intonată de bas-clarinet, după care se aduce o temă de vals, urmată de o structură complexă, un subtil travaliu contrapunctic, cu momente de admirabile efecte orchestrale. Revine tema pastorală ca și legănarea valsului, într-o apoteoză cu un somptuos colorit timbral. Evident, cele *Două schițe* nu au unitate tematică, legîndu-se doar prin titlu. Totodată, personalitatea compozitorului nu se distinge, ceea ce rămîne ca urmare a contactului cu această partitură e elanul componistic secondat de o bună detentă profesională, manifestată în două direcții: gîndirea polifonică și combinațiile orchestrale.

Este interesant de observat că în cronica din *L'Indépendance Roumaine* pe marginea primei audiții, A. Alessandrescu își exprimă surprinderea față de reacțiile unei părți a criticii muzicale, pentru șocul acuzat din cauza durităților armonice existente în partitura tînărului compozitor, considerînd că au fost prea severi în judecățile lor, neîncurajînd suficient un talentat debutant și, astfel, producțiile autohtone . . .[190]

POEMUL SIMFONIC

Acest solicitat gen a fost abordat, pe lîngă A. Castaldi, Al. Alessandrescu și ceilalți deja prezentați, după cum urmează: *Mircea și Baiazid, Visătorul de vise* de Mihai Andreescu, *Empedocle* și *La soeur gardienne* de Robert Cremer, *Poem simfonic Culoare și lumină* de Constantin Georgescu, *Poema simfonică Histoire triste* (1919) de Victor Gheorghiu (Ryll G. Victor), *Patria mea* de Nicolae Ochialbi, *În umbra mănăstirii* (1916), *Visuri de tinerețe, Resurrectio* (1920) de Lucian Teodosiu, *Oră sfîntă* de Ion S. Barbu, *Ielele* de Gavriil Galinescu, *Poem pastoral simfonic* de Nicolae Ganea și *Mysenes* de Ion Borgovan.

[189] Alessandrescu. A. *Honneur aux compositeurs* (I. Perlea). În: *L'Indépendance Roumaine*, XXXXIII, 25 noiembrie 1920, p. 1.
[190] Idem, ibidem.

După titluri, se decodifică o varietate tematică, și, important, alături de subiecte legendare, se află și subiecte inspirate din realitățile românești, ceea ce, chiar dacă nu întotdeauna au acoperire artistică, au servit la imprimarea orientării naționale. Compozitorii nominalizați nu au dovedit putere de creație, nu au reușit să insufle forță vitală muzicii lor. Nu i-a servit în această direcție nici fantezia și nici măiestria, în pofida efortului întreprins. Unele poeme simfonice s-au bucurat de programări, și chiar de opinii favorabile, cronicarii investind speranță în aportul lor creator.

M. ANDREESCU — MIRCEA ȘI BAIAZID

M. Andreescu în *Mircea și Baiazid, Satira a III-a (Scrisoarea a III-a)* de Eminescu transpusă în muzică, cîntată la sfîrșitul anului 1917 de către orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, sub denumirea de *Poema simfonică* a demonstrat cunoașterea stilului contrapunctic ca și o modalitate directă de comunicare prin teme cantabile. În absența tehnicii superioare componistice, M. Andreescu a căutat un limbaj armonic încărcat cu disonanțe care au făcut ca expresia să devină colțuroasă, lipsită de limpezime, îngroșată. Urmărirea programului s-a făcut prin cîteva motive conducătoare, dar confruntarea ideilor nu e făcută printr-o detașare a planurilor care să demonstreze ordine și coerență. Scriitura romantică, agrementată cu soluții deduse din rețete moderne, proiectează un stil ambițios dar neacoperit, reușind însă să-l determine pe M. Mărgăritescu să scrie: „Această lucrare importantă, pagină de căpetenie, este opera unui muzician vrăjmaș al formelor vechi“[191] ...! Evident, afirmații generate de entuziasm și bune intenții ...

VISĂTORUL DE VISE

Poemul simfonic *Visătorul de vise*, transpune în muzică romanul lui Carmen Sylva, care dezvăluie lupta compozitorului pentru afirmarea idealului, urmărind fericirea. La temelia edificiului sonor se află o temă cantabilă în jurul căreia se articulează discursul, puternic ancorat în crusta romantică, wagneriană ...

Poemul are introducere, în care răsună autoritar un motiv de chemare, eroic, wagnerian, apoi o secțiune dominată de o temă lirică

[191] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală: Recitalul operelor D-lui M. Andreescu. În: Flacăra*, II, 7, 1 decembrie 1912, p. 55.

ce catalizează întreg discursul, căpătînd prin dese reluări chipuri neașteptate. În fine, se mai remarcă un coral monumental, încredințat suflătorilor de alamă.

Apreciind acest poem, M. Mărgăritescu scrie, între altele, că „... nu este o operă definitivă: calitățile se lovesc de cusururi. Imaginația compozitorului n-are încă la îndemînă toate mijloacele de realizare: în tehnica d-lui Andreescu, se ivesc lipsuri: îmi face efectul unui om care nutrește gîndul unui palat somptuos, artistic, dar prea scump pentru mijloacele sale“[192].

Mai este oare nevoie de alte comentarii? Și totuși, partitura *Visătorul de vise* e meticulos elaborată, a presupus un mare volum de muncă, denotă inițierea în lumea simfonismului romantic, are momente ce plac, prin suflu și chiar inspirație. Ghinionul compozitorului este că grăiește într-o limbă învechită, nestăpînind-o nici pe aceea cu mare dezinvoltură.

R. CREMER — EMPEDOCLE ȘI LA SOEUR GARDIENNE

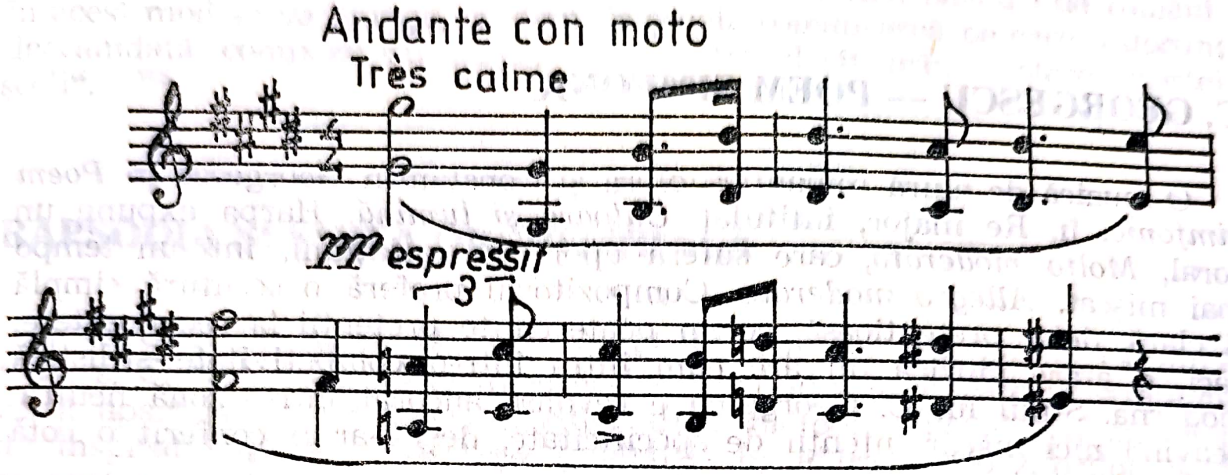
Și Robert Constantin Cremer (26 octombrie 1889, București — 22 iulie 1928, București), elev al lui A. Castaldi și apoi a lui V. D'Indy, a manifestat viu interes pentru muzica programatică, dovadă fiind cele două poeme simfonice compuse în epoca debutului, ambele înscrise în concertele bucureștene. Soarta primului, anume *Empedocle,* a fost nefastă de vreme ce, aflată în repetiții la Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, partitura n-a fost prezentată publicului, după cum scrie I. V. Borgovan: „... avea prea multe lacune și producătorul poemei a reîntors-o cu dînsul în capitala Franței să o întregească“[193] ... Așadar, partitura *Empedocle,* scrisă mai curînd cu elan decît cu grijă pentru eficiență expresivă, a suferit un eșec. Dacă a fost refăcută sau nu, este greu de afirmat, partitura nu se știe unde mai există.

O soartă ceva mai bună a avut-o celălalt poem *La soeur gardienne (Sora de caritate),* 1911, avînd la bază ideea lui Ed. Schuré. A fost cîntată la 18 noiembrie 1912 de către orchestra M.I.P., dirijată de D. Dinicu. Intitulînd-o „poem dramatic“, probabil datorită acțiunii pe care o transpune, R. Cremer a conceput o muzică programatică, cu dese permutări, mai ales armonice. Recurgînd la schimbări dese de armură pe parcurs, fluxul sonor migrează brusc în tonalități foarte îndepărtate. Muzica este foarte încărcată, sugerînd o complexitate căutată, cu multiple planuri, distribuite într-o orchestrație abundentă, cu numeroase elemente de virtuozitate, deși nu par a fi prea limpezi și,

[192] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Al XV-lea concert simfonic al orchestrei Ministerului.* În: *Flacăra,* V, 19, 20 februarie 1916, p. 224.

[192] Borgovan, I. V. *De la concertele simfonice.* În: *Luceafărul,* XI, 15, 29 ianuarie 1912, p. 120.

într-adevăr, eficiente. Stufozitatea discursului sonor apare evidentă, ceea ce duce la înăbușirea ideilor muzicale, nici ele prea limpezi, cu excepția celor din debut, prima intonată de violonceli și contrabași, *Andante con moto*, și, mai ales, cea care urmează, expusă de viori prime:



Mersul cromatic, modulațiile frecvente, inclusiv enarmonice, desele indicații expresivo-agogice, schimbările metrice, încărcătura excesivă a unor fraze, cu formule melodice de valori ritmice mici, fac ca muzica să abunde în sinuozități. Să fie acestea semnele unei gîndiri moderne? Greu de admis, dat fiind juvenilitatea autorului, dat fiind că nu a mai continuat această direcție. Mai mult, păienjenișul facturii e pus în slujba unui tematism incolor, de filiație wagneriană, deloc personal. Desigur, această partitură ne apare drept una dintre cele mai complexe din cîte am întîlnit, căutînd să fie modernă, reușind doar să apară extrem de încărcată. În această ordine de idei, poate fi observată fluctuația semnelor de alterație, risipite cu dărnicie pretutindeni, pe suprafețe restrînse, ceea ce face ca urechea să nu perceapă ușor ce se întîmplă. Apoi sînt o mulțime de note figurative, intermediare, un fel de arpegii decupate din recuzita wagneriană și înmulțite, ceea ce face ca desișul contururilor să fie asigurat. În plus, factura e îmbîcsită adeseori, făcînd anevoioasă urmărirea motivelor, anihilînd contrastele, deci reliefurile sonore. R. Cremer pare că a trudit mult la partitura sa, roadele fiind însă nesemnificative.

Acțiunea e purtată de personaje: Lucila, Fulgența și Mauriciu.

Dar, acestea nu sînt reprezentate prin elemente tematice constante. Pe bună dreptate M. Mărgăritescu observă: „Nici un leitmotiv care să ne indice aceste personaje: o singură și unică frază melodică, à la Bruneau — cutreieră veșnic lucrarea, de la început și pînă la sfîrșit; o neîndemînare firească debutanților în mînuirea orchestrei și tot alaiul de modernism cu armonii stranii, disonanțe supărătoare și fără rost“[194].

Dar Mărgăritescu găsește și „cîteva locuri unde se resimte parfumul țării natale a României“. Însă, parafrazîndu-l pe același critic —

[194] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală*. În: *Flacăra*, II, 6, 24 noiembrie 1912, p. 48

„...nu e dat orișicui să zugrăvească convingător idei programatice"... I se reproșează lipsa de naturalețe, difuziunea substanței muzicale, absența meșteșugului. Aici se găsesc păcatele tinereții, adică „...cel mai adînc dispreț către tot ce e simplu, logic și firesc"[195].

C. GEORGESCU — POEM SIMFONIC

O muzică de alură romantică oferă și Constantin Georgescu în *Poem simfonic*, în Re major, intitulat *Culoare și lumină*. Harpa expune un coral, *Molto moderato*, care suferă apoi opt variațiuni, într-un tempo mai mișcat, *Allegro moderato*. Compozitorul preferă o scriitură simplă și clară, deloc pretențioasă, ce nu poate emite pretenții la recunoaștere, căci, o atare muzică nu are cum intra într-o competivitate stilistică modernă. Stilul lui C. Georgescu e revolut, ancorat într-o zonă neutră, neavînd nici măcar intenții de specificitate, deși i-ar fi conferit o cotă aparte.

Se disting între creațiile amintite trei categorii. Prima, de suflu romantic, datorat unor autori încă nu prea siguri pe meșteșug, care vor mult dar obțin puțin, autori ambițioși, inculsiv Lucian Teodosiu. Secundo, creații cu mari pretenții în direcția modernismului, dar care păcătuiesc prin infatuare și grandilocvență, realizînd o masă orchestrală încărcată, cu multe elemente în stare naturală, crude, nefiltrate prin versatilitatea unui rafinat. A treia, creații miniaturale, datorate unor tineri compozitori ce băteau la porțile consacrării, care denotă reale calități muzicale, dublate de meșteșug. Acestea mai indică orientarea autorilor spre tendințele moderne preluate prin anumite componente, trădînd încă frăgezimea, datorită stilului echivoc și dorinței prea mari de cuprindere, în dauna selecției și hotărîrii. În toate cele trei ipostaze, nota de specificitate nu excelează, fiind neînsemnată, chiar acolo unde se dorește.

Nu este lipsit de importanță nici faptul că toți acești compozitori erau tineri, dornici de afirmare, venind în frontul creației cu o formație muzicală puternic diferențiată, între altele și datorită faptului că nu toți se pregătiseră doar pentru cariera muzicală, astfel, Lucian Teodosiu (născut la București, la 12 martie 1897) făcea arhitectură, muzica fiind fructul pasiunii neangajate, care însă l-a absorbit mult timp.

Există un foarte interesant material, cu funcție de retrospectivă critică asupra primelor audiții de la sfîrșitul anului 1920, în primul număr al revistei *Muzica* din anul următor, material nesemnat, ce credem că se datorează lui Maximilian Costin și care vizează tocmai primele audiții: Perlea — *Două schițe simfonice*, F. Lazăr — *Preludiu*, Jora — *Poveste indică* și V. Gheorghiu — *Poem simfonic*. Constatînd stăpînirea tehnicii componistice, se remarcă pe de altă parte, că inspirația e „...îngropată sub îngrămădeala acestui material de construcțiune

[195] Idem, ibidem.

a cărui originalitate este de căutat în muzica modernilor de aiurea"... Imperativul care va trebui urmărit privește ca bogatele resurse tehnice să fie adoptate, „...să-l facă propriu pentru reprezentarea în opera de artă a geniului neamului nostru"... Căci, „...numai în aceste noi chipuri va putea fi redată zidirea caracteristică a firii noastre de români. În acest mod se va ajunge, credem, la școala românească pe care o dorim; deocamdată compozitorii noștri nu aparțin decît prin naștere acestei școli"...[196]

RAPSODIA ȘI SUITA ORCHESTRALĂ

S-a remarcat, în creația lui George Enescu dar și a altora, că *Rapsodia* și *Suita* au oferit cadrul afirmării unor idei îmbrăcate în straie de certă apartenență românească, chiar dacă metoda valorificării surselor de inspirație nu era doar cea a citării. În afara compozitorilor deja prezentați, și alții de mai mică însemnătate au compus rapsodii pentru orchestră, prelucrarea avînd un caracter nepretențios, chiar și în privința spectrului simfonic. Așadar, genul e prezent în creația lui George Enescu, Stan Golestan, rapsodice sînt și *Fanteziile* lui Ed. Caudella. Mai compun: Theodor Fuchs, M. Mărgăritescu, C. Castrișanu, I. Scarlatescu, I. Harșia, G. Fotino, I. Paulian, însoțind cuvîntul *Rapsodie* prin *Română*, pentru a determina cu exactitate natura materialului folcloric folosit.

TH. FUCHS — RAPSODIILE ROMÂNE

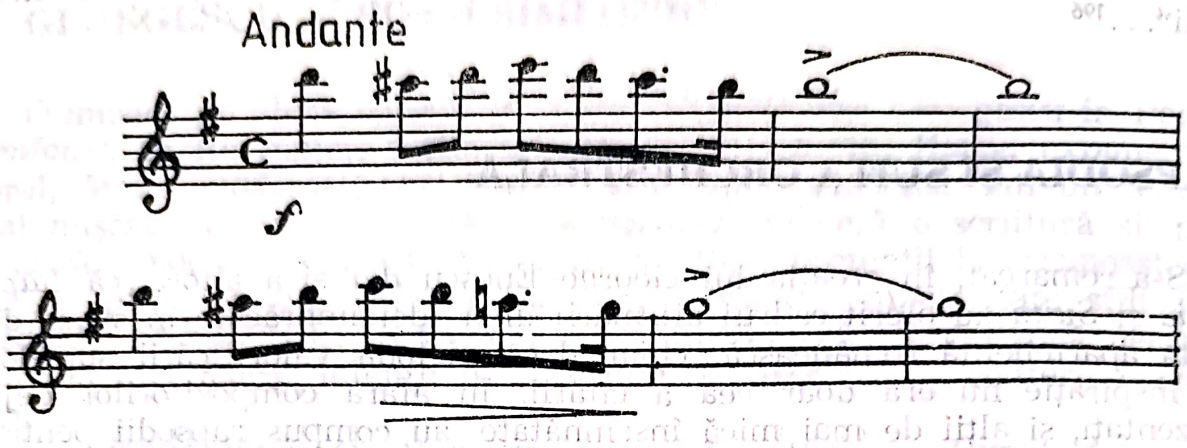
Theodor Fuchs compune trei *Rapsodii Române* care reflectă interesul pentru muzica noastră populară. E drept, nu sîntem prea siguri asupra anului cînd a fost realizată *Rapsodia nr. 1*, care după unele surse ar data de la începutul secolului al XX-lea, dar în manuscris e indicat 15 decembrie 1930. Celelalte două manuscrise, păstrate în bogatul fond muzical al Academiei R.S.R., nu au menționată nici o dată. Ținînd cont de faptul că *Rapsodia Română nr. 1* este, de fapt, versiunea orchestrală a *Rapsodiei române* pentru pian, e clar că datează din 1900, putînd avea mai multe redactări orchestrale, păstrîndu-se inclusiv tonalitatea.

Orchestrația apare fără subtilități, urmărind reliefarea temelor și marcarea cît mai adecvată a ritmicii...

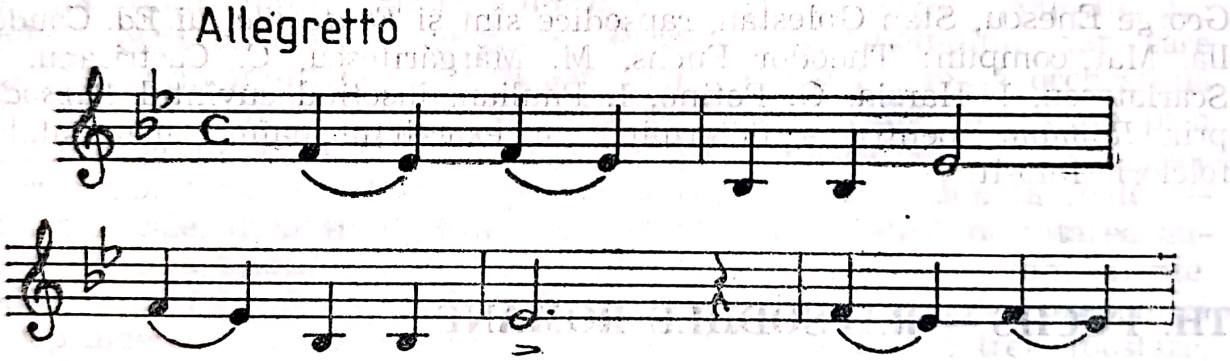
Rapsodia Română nr. 2 (1912) nu excelează, deși materialul tematic e pregnant, cu colorit românesc fără echivoc, dar fără aprofundarea componentelor specifice. Th. Fuchs realizează contraste prin etalarea

[196] * * * *Mișcarea muzicală. Filarmonica.* În: *Muzica*, III, 1, ianuarie 1921, p. 17.

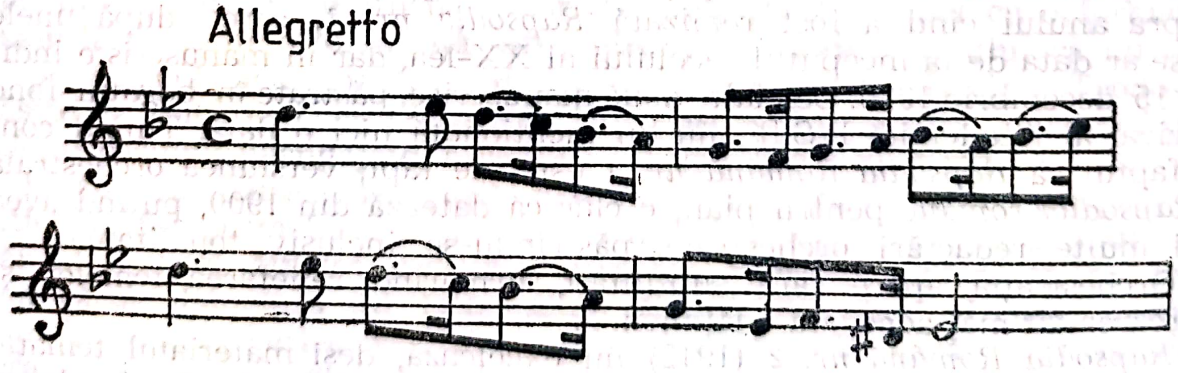
mișcărilor, pornind de la lent spre repede, de la cîntec cu ușoare inflexiuni epice la genurile dinamice de joc. Selectarea temelor originale nu e făcută cu rigoare, compozitorul reține melodii de largă circulație, fără ca acestea să fie foarte caracteristice. Două teme merită a fi reținute, prima, lirică, meditativă, *Andante,* avînd caracteristic modul major cu treapta a II-a fluctuată și a IV-a urcată:



Prima melodie din *Allegretto,* este una dintre cele mai cunoscute:



Cadența, și nu numai, melodiei de joc ce urmează, e mai dinamică, mai ferm orientată spre cultivarea etosului românesc.



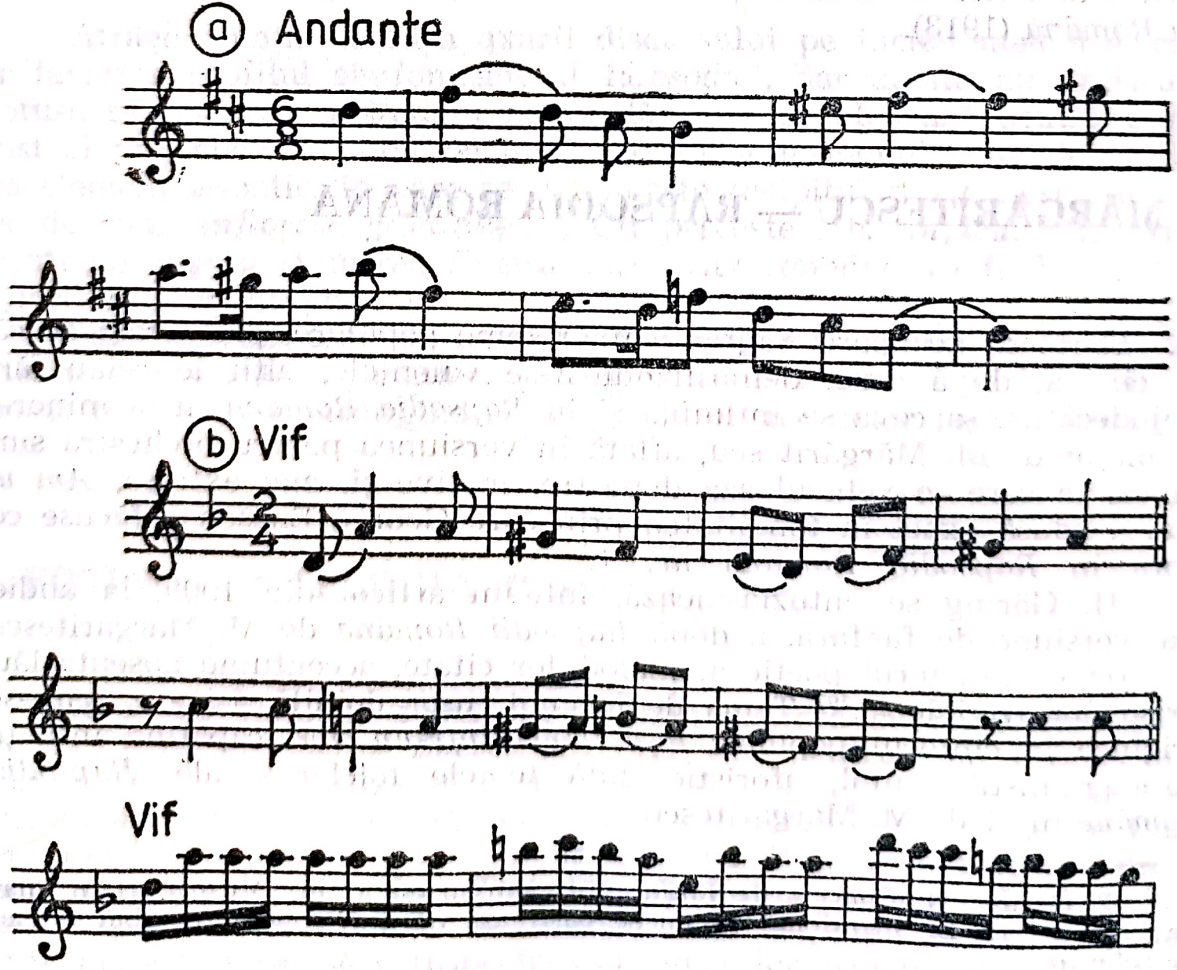
Mai intervin înspre final și alte formule decupate din jocurile românești. Planul tonal merge de la Sol major la sol minor pentru ca să revină, în final, la Sol major, ca o repriză, inclusiv tematică, într-un elan ascendent, ce pare a nu avea strălucire.

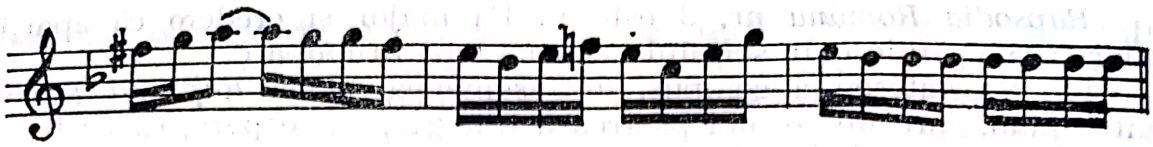
Rapsodia Română nr. 3 este în Fa major și credem că aparține anilor care alcătuiesc, în serialul nostru, etapa următoare.

Ion Scarlatescu a compus, de asemenea, două *Rapsodii Române* pentru pian, care nu se mai păstrează integral, și, se pare, că ar fi avut și o *Rapsodie Română* orchestrată, dar nimic nu putem afirma mai mult în legătură cu aceasta. Nu se găsesc indicii că s-ar fi cîntat vreodată.

C. CASTRIȘANU — RAPSODIA ROMÂNĂ

De asemenea, nu se știe dacă *Rapsodia Română* de Constantin Castrișanu s-a cîntat vreodată, manuscrisul însă se păstrează la secția muzicală a Bibliotecii Academiei R.S.R. Compusă în 1918, pentru orchestră de coarde, *Rapsodia Română* se încadrează în tiparele genului. Temele sînt comune, legitimînd zona muzicii populare de circulație urbană. Din motivele vehiculate, menținute în acest exemplu, se poate lesne constata natura lor, genurile de joc care prevalează ca și structura modală tipic lăutărească a unora:





Există, totuși, un aspect ce privește construcția: în final, compozitorul readuce, ca într-o repriză, tema primă, în valori ritmice augmentate, ceea ce e de natură să realizeze o arhitectură ternară. În rest, nimic special, limbaj armonic sărăcăcios, colorit instrumental tern, neinventiv, școlăresc.

Lui Ioan Harșia îi aparține o *Rapsodie Română* (1914), despre care nu se știe nimic, inclusiv dacă se mai păstrează, ca și *Suita simfonică* și *Simfonia*.

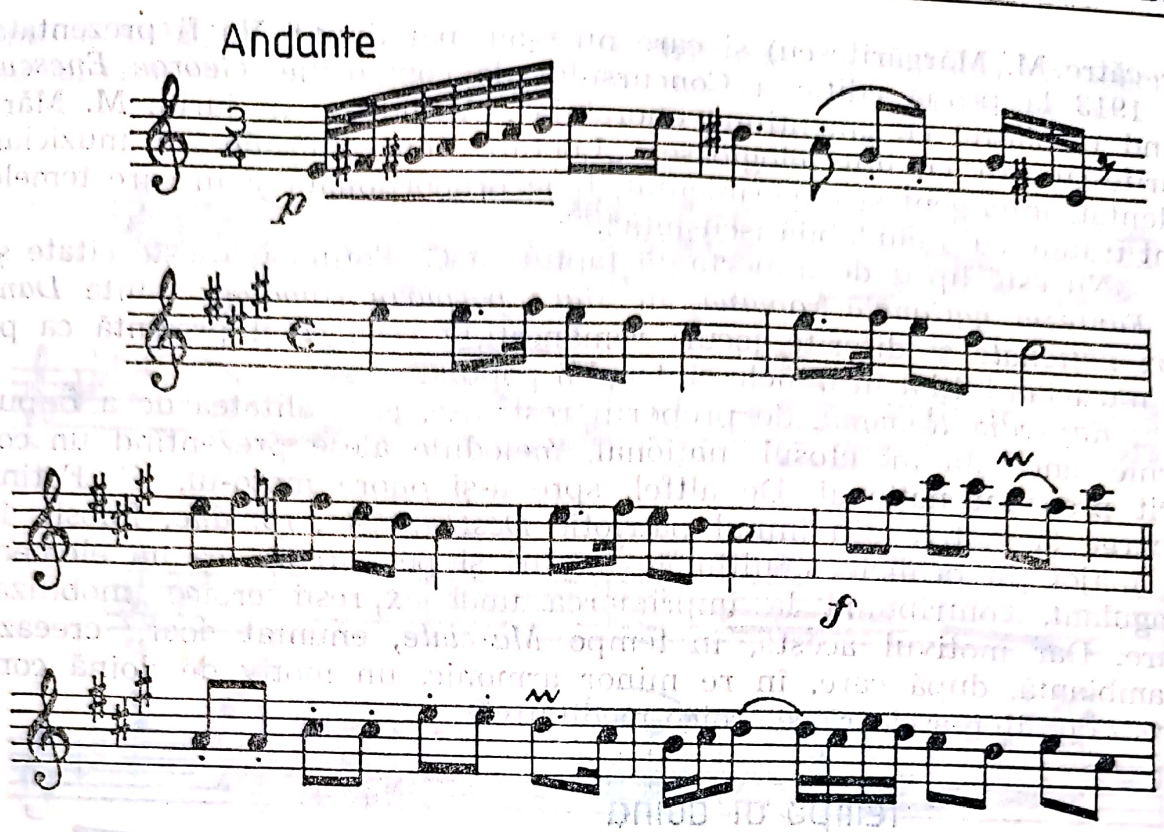
Doi compozitori ce excelează în muzica de fanfară, gen foarte solicitat datorită numărului și nivelului ansamblurilor militare, care nu va căpăta în acest volum ponderea ce i s-ar cuveni căci, dacă am zăbovi asupra marșurilor, cadrilelor, potpouriurilor, mazurcilor etc., ... compuse, cantitatea paginilor și așa foarte mare, ar spori considerabil. Așadar, doi compozitori de fanfară oferă și variante simfonice pentru creațiile lor în genul rapsodiei. Compozitorii în cauză sînt Mihail Mărgăritescu, autor a două *Rapsodii Române* și George Fotino cu *Rapsodia Română* (1913).

M. MĂRGĂRITESCU — RAPSODIA ROMÂNĂ

Curioasă ne apare migrarea unor teme populare, prelucrate de către cineva, după care, demostrîndu-li-se valențele, alții le reiau fără prejudecăți. Așa ceva se întîmplă și în *Rapsodia Română* în la minor— La major de M. Mărgăritescu, aflată în versiunea pentru orchestră simfonică, în care se vehiculează două-trei motive și, mai extinsă, *Am un leu* ... adusă exact în tonalitatea prin care George Enescu o făcuse celebră în *Rapsodia Română nr. 1.*

H. Göring se entuziasmează, într-un articol din 1909, la audierea, versiune de fanfară, a două *Rapsodii Române* de M. Mărgăritescu, remarcînd caracterul poetic al melodiilor citate, accentuînd absența lăutărismelor triviale ...[197] Tema de început, ușor doinită, își are, pare-se, originea în cîntecul popular: *Iese luna dintr-un nor*, căpătînd însă un caracter instrumental, aforistic. Iată temele folclorice ale *Rapsodiei Române* nr. 1 de M. Mărgăritescu:

[197] Göring, H. *Concert de fanfară M. Mărgăritescu.* În: *Muzica*, II, 6, martie 1909, p. 216. De menționat că nu se păstrează decît *Rapsodia Română* la care ne referim.



Atrage atenția tehnica axării discursului pe incizii melodice, care ar favoriza profilul simfonizant al *Rapsodiei*, dar acesta nu excelează. Totuși, se remarcă pregnanța națională, ceea ce pledează pentru bunul gust al muzicianului. Mai poate fi reținut și termenul celui de al doilea element tematic, în care se recunoaște incipitul din cunoscutul cîntec de copii *Înfloresc grădinile* ... Cît privește *Am un leu*, este expus printr-un fugato și întreg finalul *Rapsodiei Române* va fi dominat de sonoritățile sale luminoase.

Sub raportul tehnicii componistice, se poate spune că M. Mărgăritescu a realizat o partitură cu elemente pitorești, fără îndoială, de esența românească, recurgînd la mijloace tehnice deloc pretențioase.

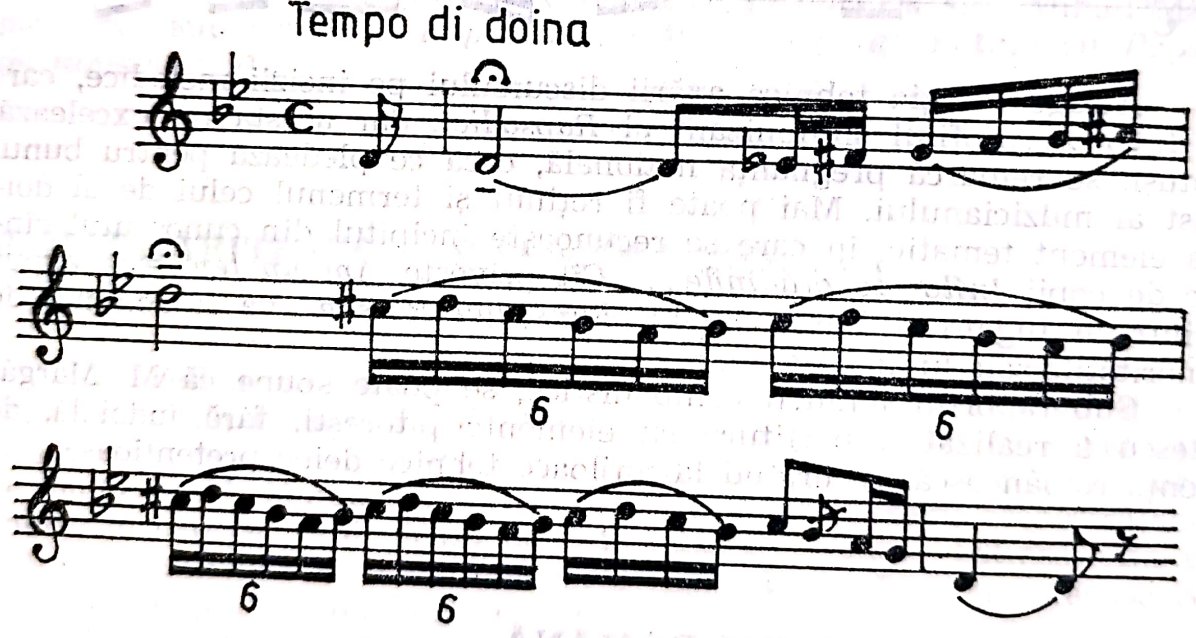
G. FOTINO — RAPSODIA ROMÂNĂ

Rapsodia Română de George Fotino distinsă cu *mențiune onorabilă* la Concursul *George Enescu* din 1912, este pentru pian și orchestră. Versiunea, care se păstrează în biblioteca lui Viorel Cosma, pentru orchestră simfonică, intrase în repertoriul concertelor simfonice ale Conservatorului de muzică *Cornetti* din Craiova. Pagina de titlu are drept moto *Deșteaptă-te, române*. Totodată, G. Fotino precizează că a fost „scrisă pentru concursurile de Marșuri sau Rapsodii în stil național, ce se proiectase de către Inspectoratul muzicelor armatei în 1910 (adică,

de către M. Mărgăritescu) și care nu s-au mai ținut.“ Va fi prezentată în 1913 la prima ediție a Concursului de compoziție *George Enescu*, fiind răsplătită cu „mențiune onorabilă“. Aflîndu-se în juriu, M. Mărgăritescu are cuvinte elogioase: „Lucrare concepută de un muzician talentat, inteligent și experimentat, bine proporționată și în care temele sînt tratate cu o lăudabilă iscusință“.[198]

Nu este lipsit de importanță faptul că G. Fotino folosește citate și în *Fantezia națională română*, în *Mare potpuriu românesc*, suita *Dansuri naționale* și diferite jocuri românești,[199] ceea ce îl prezintă ca pe un muzician inițiat în tainele cîntecului popular.

Rapsodia Română, de proporții restrînse, are calitatea de a fi puternic ancorată în etosul național, melodiile alese prezentînd un colorit pregnant național. De altfel, spre a-și onora moto-ul, G. Fotino recurge la motive din imnul patriotic *Deșteaptă-te, române*, folosit, în Mi major, în primele și ultimele măsuri și pe parcurs, ca un element coagulant, contribuind la imprimarea unei expresii eroice, mobilizatoare. Dar motivul acesta, în tempo *Marciale*, enunțat doar, creează o ambianță, după care, în re minor armonic, un motiv de doină conturează o pitorească trăire eroico-meditativă.

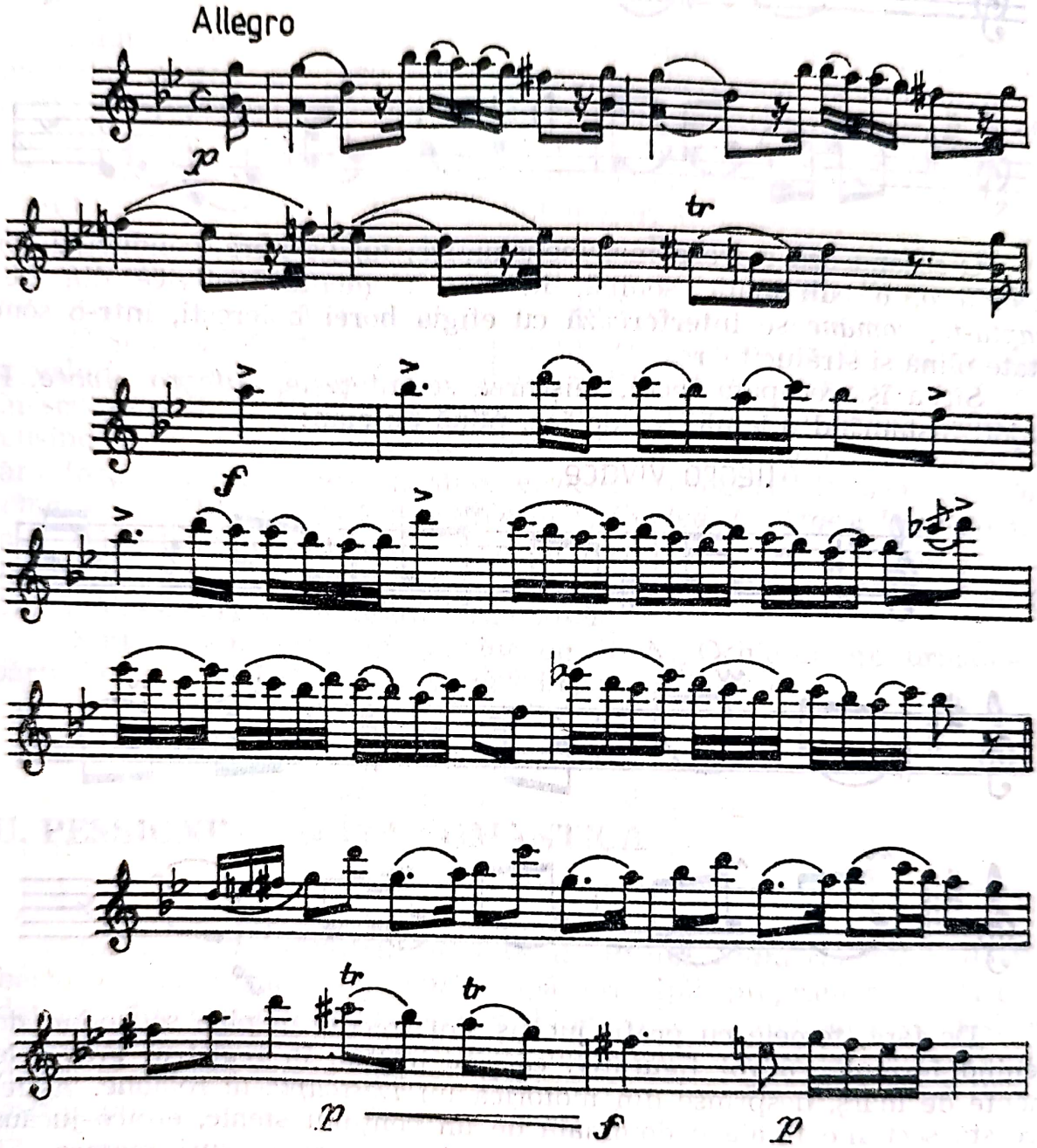


Instrumentele cu registrul grav, intonează un nou motiv din *Deșteaptă-te, române*, după care *Doina* se reia, printr-o frază mediană. Un al treilea motiv din *Imnul* redeșteptării românilor răsună în același registru.

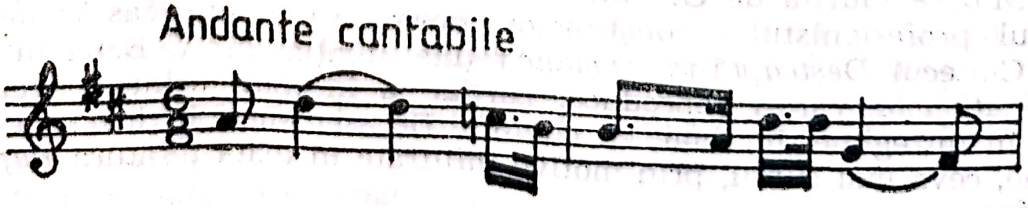
Allegro, reprezentînd secțiunea principală, în sol minor, instaurează o expresie viguroasă, dominată de bărbăția ritmurilor de joc. Mai

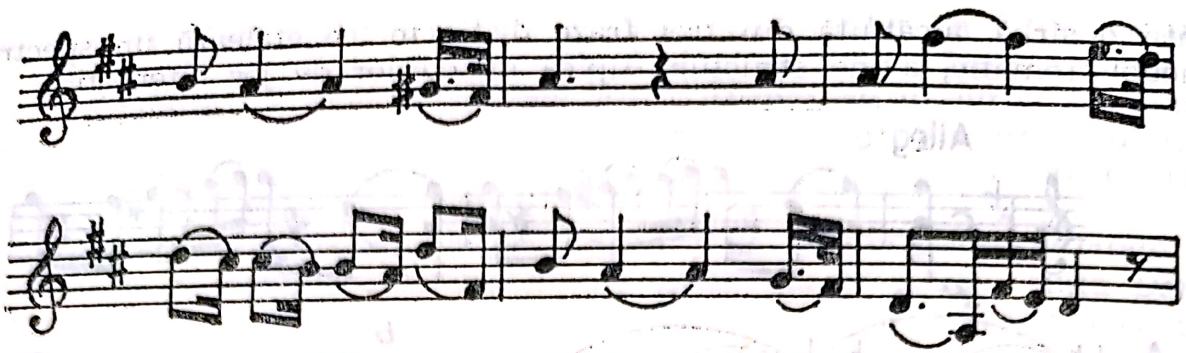
[198] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Premiul de compoziție muzicală George Enescu*. În: *Flacăra*, III, 2, 26 octombrie 1913, p. 24
[199] Cosma, V. *George Fotino*, București, Edit. Militară, 1958, p. 66

întîi o sîrbă, alcătuită din trei fraze distincte, ce etalează un spectru modal-cromatic, avînd structura tipică melodiilor de joc oltenești:



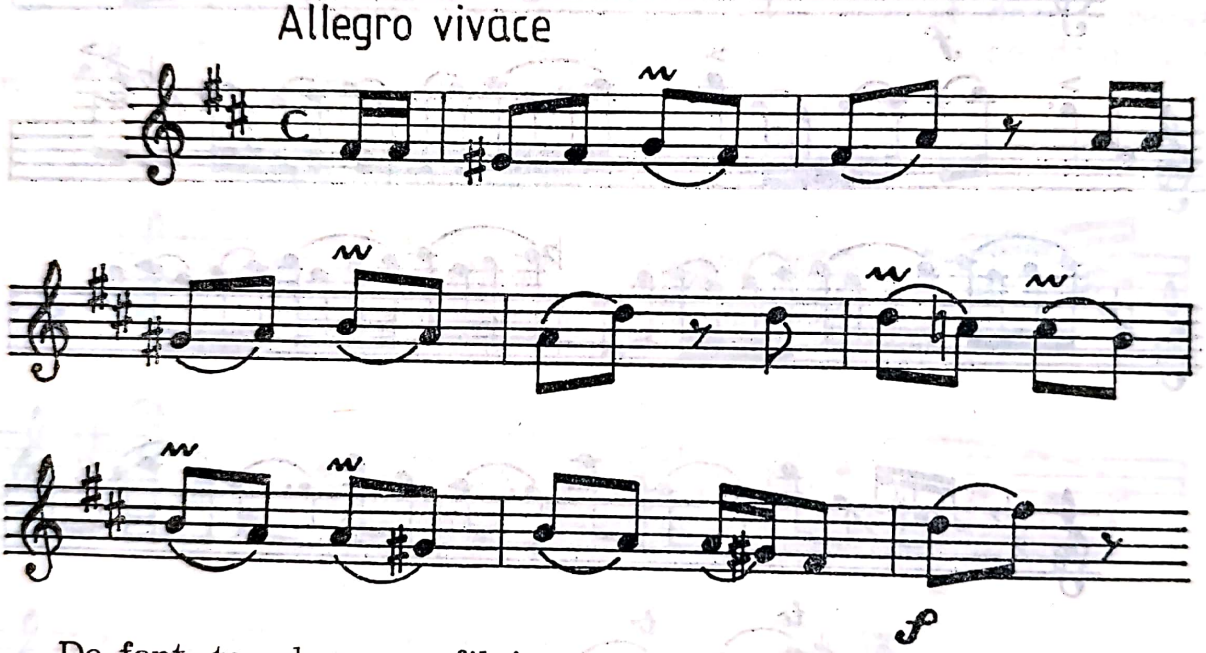
Li se opune, tot o melodie de joc, în *Andante cantabile*, de data aceasta o horă, în re minor, cu fluctuații de trepte. Interesant că acest joc e o variantă a celei întîlnite la G. Enescu în *Poema Română, Hora boerească.*





O secondează o frază mai melismatică, tot de horă, conducînd spre *Grandioso*, o culminație senină, în care elemente motivice din *Deșteaptă-te, române* se interferează cu efigia horei boierești, într-o sonoritate plină și strălucitoare.

Sîrba își recapătă locul, mișcarea se întețește, *Allegro vivace*, Re major, instaurînd o temă, tot de joc, plină de elan:



De fapt, temele cu profil jucăuș sînt trecute în plan secundar, devenind formule cu rol figurativ, căci se impun, în registrul grav, elemente de marș, desprinse din motorica lui *Deșteaptă-te române*. Astfel, această secțiune finală e dominată de un conținut stenic, eroico-jucăuș, în care accentele mobilizatoare, patriotice capătă sensuri majore. Finalul este dezvoltător, încununînd apotetic *Rapsodia Română*, în rezonanțele aceluiași cîntec cu caracter imnic, fluații strecurînd diverse formule pitorești din tezaurul folcloric.

Muzica făurită de G. Fotino e directă, accesibilă, evidențiind meșteșugul profesionistului conștiincios, dornic să-și cucerească auditorii.

Cîntecul *Deșteaptă-te, române* reține atenția lui A. Bena în *Uverturа națională*, care-l reproduce, parțial la început, printr-o frază, iar apoi, în întregime, în final, cu cuvinte. De asemenea, în lucrarea lui G. Fotino, ceva mai subtil, prin motive infiltrate în toată țesătura *Rapsodiei Române*.

P. RICHTER — SUITELE ORCHESTRALE

Paul Richter abordează un gen rar întîlnit în muzica românească, serenada. Astfel, în 1909—1910 compune *Serenada pentru orchestră mare*, în Re major, de certă filiație romantică. Această piesă se desfășoară în patru mișcări: *Affabile e grazioso*, are caracter hotărît, o structură complexă cu două trio-uri, avînd alternări metrice cu secțiunile constitutive.[200] Partea a doua, în Sol major, *Intermezzo*, aduce o atmosferă calmă, printr-o construcție ternară. Partea a treia e lirică, oferind o metrică rară pe atunci, de 5/8 apoi 6/8. Finalul, *Rondo*, e dinamic, prezentînd o muzică antrenantă, subtil orchestrată.

Deși abordată, chiar de mai mulți compozitori, suita nu se ridică la valori notabile. Ținuta celor două *Suite* pentru orchestră de George Enescu reprezintă în această etapă o culme spre care aspiră mulți, nereușind să se apropie cîtuși de puțin. În general suitele compuse sînt fără forță, cantonîndu-se în sfere eclectice. Umberto Pessione — *Suita romantică* (1910), I. Paschill — *Werther, Curtea de Argeș, Impresiuni de la o mănăstire;* N. Ochialbi — *Patria mea* sau *Scene pitorești române, nr. 1, A mea Patrie,* suita nr. 2; Ioan Harșia — *Suita pentru orchestră* (1914); V. Gheorghiu — *Suita orchestrală.*

Suita *Scene pitorești române* de G. N. Ochialbi are următoarele părți: *Marș, Arie de balet, Aria, Sărbătoare românească.*

U. PESSIONE — SUITA ROMANTICĂ

Inspirată după *Harold în Italia* de Byron, *Suita romantică* de Umberto Pessione pare concepută după principii programatice. Partitura datează din perioada anterioară stabilirii sale în România și, deși este o lucrare de tinerețe, demonstrează nu numai măiestria compozitorului dar și realul său talent muzical. Bănuim că a fost revizuită după 1920 și, astfel, prezentată pentru Premiul *George Enescu.*

Suita romantică, prin fiecare din cele patru părți, surprinde următoarele momente.

Partea I . . . „Era trist și cu inima îndurerată, iar cîntecele, tovarășele lui, zburaseră; amare lacrimi le-ar fi urmat, dacă mîndria nu le-ar fi înghețat în ochiul său.

Căzu într-o tristă reverie și se hotărî atunci să plece din pămîntul său natal și să călătorească în ținuturile calde de dincolo de mare.

Stăruia în el îndureratul gînd de a-și schimba viața și ar fi vrut să rătăcească parcă și între umbrele de dincolo . . .“ (Cîntul I-6).

---

[200] Türk, Hans Peter, *Paul Richter*. București, Kriterion, 1975, p. 65—67

Partea a doua: „Cînd soarele se cufunda în mare, el își luă harpa și atinse coardele din care ieși o melodie neștiută. Se gîndea că nu e nici o ureche să-l asculte.

Degetele lui zburau acum pe coarde — și în posomorîtul amurg răsună rămasul bun.

Și în vreme ce corabia se avînta cu aripile albe ale pînzelor, iar trecătoarele țărmuri dispăreau de sub vederea lui, el își ridică glasul către univers spunîndu-i cel din urmă «noapte bună»“ . . . (*Cîntul* I-13).

Partea a treia . . . „Cerul s-a schimbat și ce schimbare!

O! Noapte, furtună și întunecime, ce puteri miraculoase sînt în voi — ca în lumina ochilor negri de femeie!

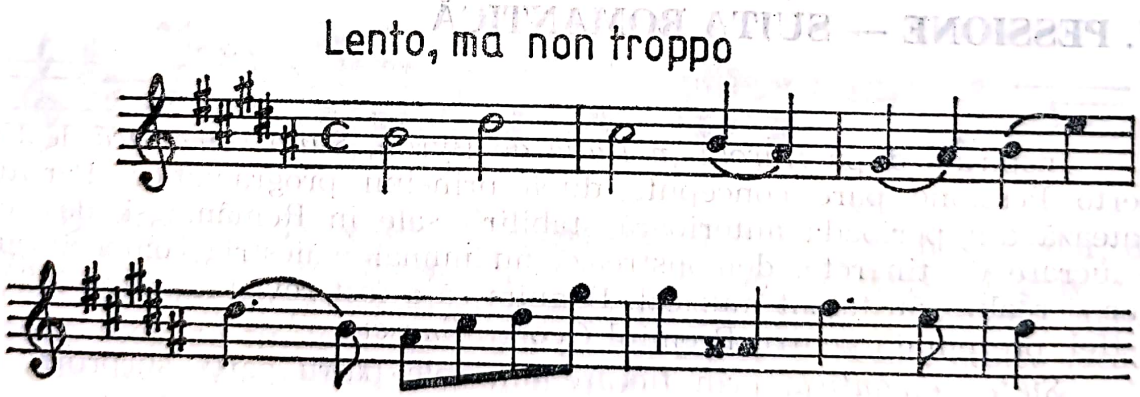
O! Noapte, tare departe, dintr-un pisc în altul, printre stîncile răsunătoare sare tunetul, viul tunet!

Și nu dintr-un singur nor — căci fiecare munte își are limba lui, iar Jura întreagă își bubuie răspunsurile, căci se îndreaptă prin viroagele cețoase către Alpii veseli, unde sînt chemate cu putere! . . .“ (Cîntul III-92).

Partea a patra . . . „Zorile au vestit din nou înnourata-auroră, cu miresmele ei și cu obrajii înfloriți.

Norii ne rîd din depărtare, ca și cînd pămîntul n-ar purta nici un mormînt. Se face ziuă. Și existența întreagă își începe încă o dată cursul ei normal“. . . (Cîntul III-89).

Axîndu-se pe un asemenea program desfășurat, cu puternice valențe poetice, *Suita romantică,* în Si major, evidențiază calitățile de melodist ale lui U. Pessione, melodicitatea temelor fiind cea mai prețioasă distincție stilistică. Astfel, este tema debordantă a primei părți, evident, instrumentală, concepută după regulile cantabilității:



U. Pessione, deși vehiculează un limbaj ce se legitimează în sfera romantismului, pare cucerit de tentațiile cromatismului, explorîndu-le mai ales în părțile ultime, inclusiv în succesiunile acordice, bine găsite, chemate a pigmenta încărcătura sonoră.

Suita are patru mișcări: Prima: *Grandios* și *Piu mosso* e clădită din două teme, celula inițială a primei fiind insuflată și altor embleme tematice. Contrastele nu sînt urmărite doar între mișcări, ci și între teme, între tonalități, ca aici unde lui Si major i se opune re diez minor.

Sostenuto este tempo-ul părții secunde, avînd o expresie meditativă, cu contururi dramatice, determinate de mulțimea cromatismelor, ca și de profilele motivice care angajează dialoguri între compartimente, cascade acordice. În partea a treia, *Non troppo presto*, se declanșează o ambianță energică, spumoasă, trepidantă, avînd caracterul de scherzando. A patra parte este dinamică, avînd tipică alternare metrică. Clarinetul enunță o idee generoasă, după care cornul îi va răspunde, printr-o turnură zigzagată, cromatică. O altă idee tematică va fi încredințată viorilor în registrul înalt. Abundența ideilor muzicale face ca partitura lui U. Pessione să fie substanțială, bogată, oferind imagini dense. Orchestrația e colorată și sugestivă. Ceea ce nu strălucește privește aportul personal, U. Pessione nu asigură muzicii sale o individualitate distinctă.

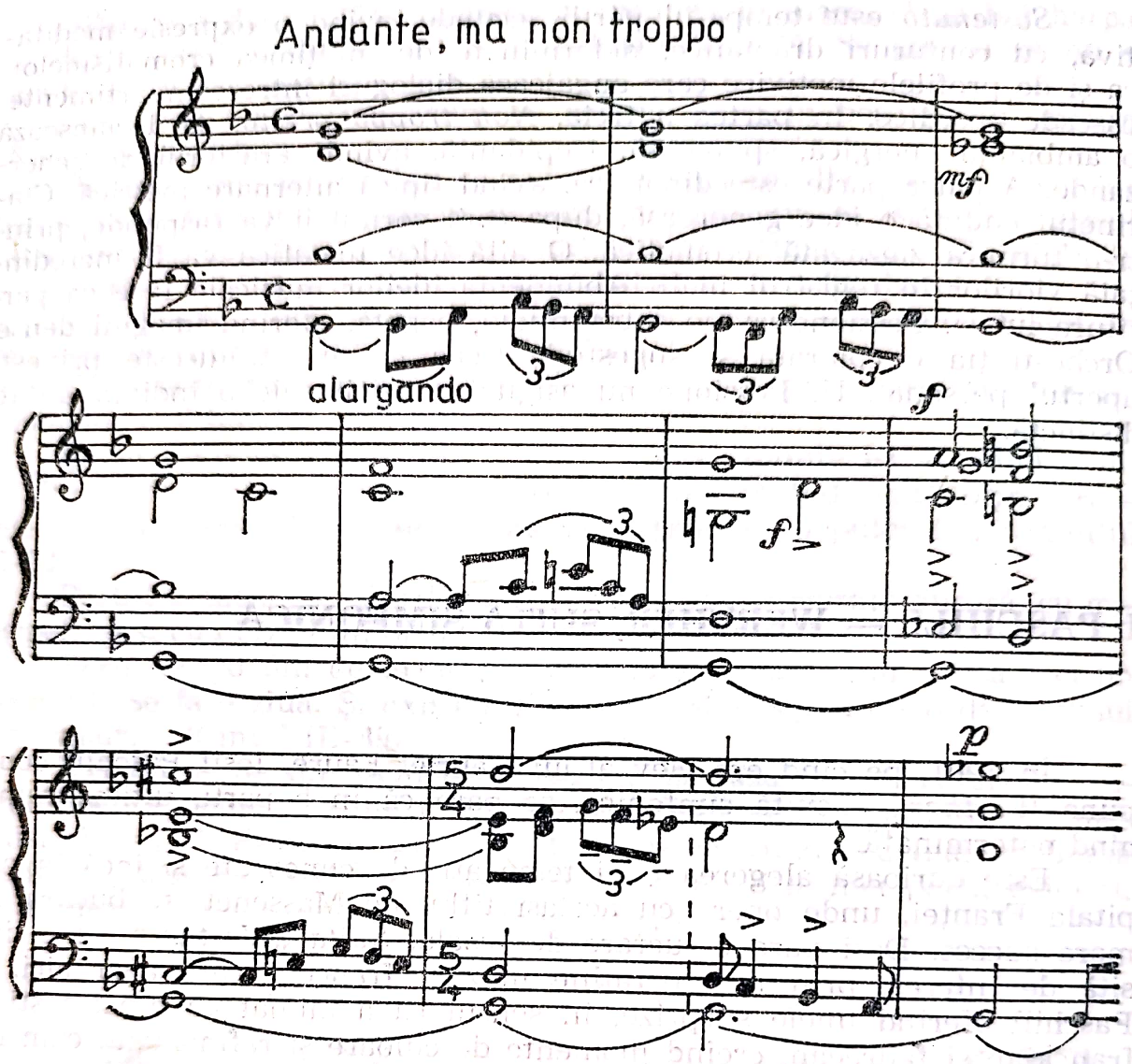
I. PASCHILL — WERTHER, SUITĂ SIMFONICĂ

În 1901, pe cînd era elev al lui Gabriel Fauré, Iosif Paschill compune *Werther* — suită simfonică, se pare că în 5 părți, ultima rămînînd neterminată.

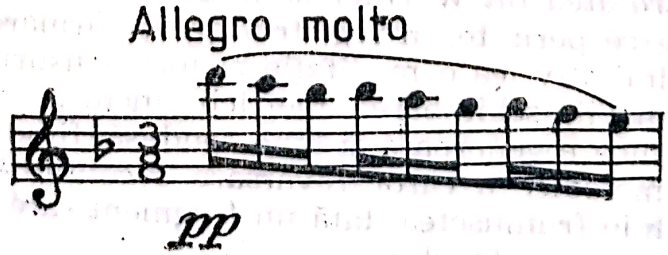
Este curioasă alegerea unei teme atît de cunoscute și încă în capitala Franței, unde opera cu același titlu, de Massenet, se bucura de mare succes. Deși pare o lucrare de școală, *Suita „Werther"* nu e lipsită de interes, prin reverberațiile muzicii franceze care apar aici, I. Paschill oferind unele surprize, în sensul că a mimat cu dibăcie stilul franckian și fauréean, creînd momente de culoare și rafinament, cum nu se mai găsesc în alte partituri semnate de el.

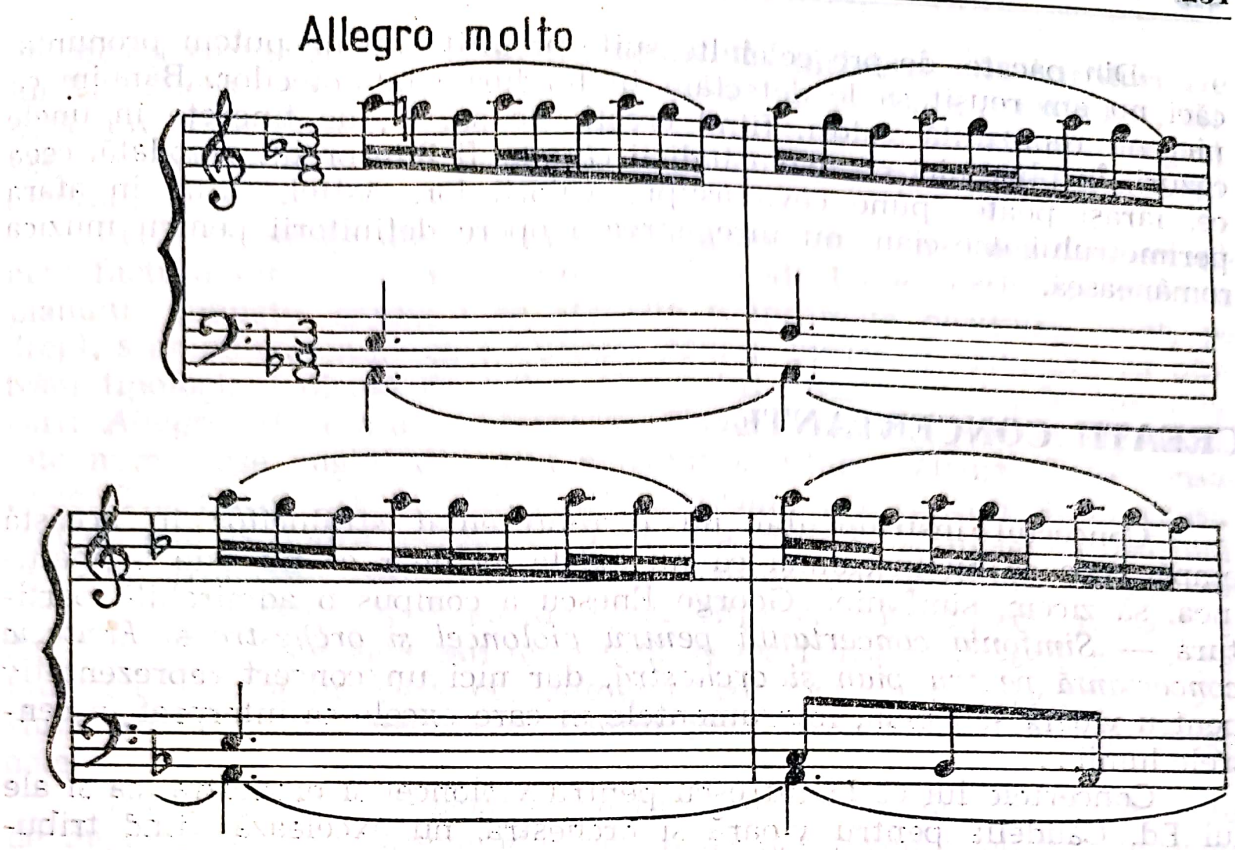
Programatismul muzicii nu se reduce doar la ceea ce se dezvăluie prin titlu, fiecare parte are, la rîndul ei, o denumire care sugerează conținutul. Astfel, părțile sînt: I — *Preludiu*, cu două subtitluri, a) *La solitude de Werther, Andante ma non troppo* și b) *Près de la fontaine, Allegro molto;* II — *Connaissance avec Charlotte, Andante;* III — *Menuet et Tempête, Allegretto, non troppo lento;* IV — *Désolation, Molto andante;* V — *Désespoir, Agitato.*

Stilul în devenire al lui I. Paschill e, cum arătasem, afectat de influențe. In *Singurătatea lui Werther* se impune structura armonică compactă, ca de orgă, ce permite, în registrul grav, afirmarea unei teme cantabile, cu profil imitativ, ca o meditație asupra sensurilor existenței. Inflexiunile modulatorii, schimbarea metricii, inclusiv 5/4, dar mai ales încărcătura armonică e generoasă și bine condusă, fiind subordonată afirmării unor idei melodice a căror revărsare e continuă. E o muzică ce, treptat, își dezvăluie frumusețea. Iată un fragment care poate fi ilustrativ pentru orientarea compozitorului:



Reușită este secțiunea *Aproape de fîntînă,* în care se vehiculează o imagine, cu valențe ce o plasează în sfera impresionistă. Mai întîi, se remarcă un element melodic de fundal descendent, secvențional, cu funcție ostinato, sugerînd jocul apei. Apare apoi o structură acordică din care se proiectează un motiv pentatonic. Iată elementul melodic de fundal și motivul generator:





Solo de vioară va prelua figurațiile melodice ostinato, aducînd un element de culoare. De altfel, latura descriptivă e foarte dezvoltată, se sugerează, la un moment dat, picăturile ce cad. Și în partea a doua, prin excelență lirică, factura e bogată, avînd iarăși o alură desprinsă din cadrul impresionist, cu arabescuri și elemente ornamentale ce îmbogățesc imaginea.

Furtuna, din partea a treia, oferă prilejul compozitorului de a suprapune linii contrastante, mai ales, de a le opune și de a apela la o rețea de succesiuni cromatice, la blocuri armonice ce înaintează paralel, la o scriitură orchestrală sugestivă și virtuoză. Avalanșa de note e contrabalansată în codă, printr-un calm ce se rezolvă în acorduri cu valori ritmice prelungite, lărgite.

Zbuciumată e și muzica părții a patra, însă, într-un alt plan, interior, ceea ce prilejuiește afirmarea unor incipituri secvențate, întretăiate. Dar și în acest caz, I. Paschill menține modelul tematic, ceea ce îl face recognoscibil, în ciuda metamorfozărilor la care e supus.

Deși *Suita simfonică „Werther"* nu oferă chezășia unui stil original, este totuși interesantă, căci îmbogățește profilul componistic al lui I. Paschill, compozitor dominat de rigoarea germană care a receptat cultura franceză, mai mult, influența impresionistă.

Un compozitor, Andrei Borgovan, decedat de timpuriu, în 1900, la Leipzig, pe cînd se afla la studii, a compus *Suita pentru orchestră,* avînd părțile: *Aubade, Aveu, Gandriole* și *Danse enfantine,* avînd „...vigoare romantică, delicatețe franceză și logică nemțească", după cum se aprecia la *Știri scurte* din *România Musicală* (XI, 12, 15 iunie 1900, p. 95).

Din păcate, despre celelalte suite amintite nu ne putem pronunța, căci nu am reușit să le detectăm în fondurile bibliotecilor. Bănuim că nici nu reprezintă valori, fiind creații de școală, de tinerețe în unele cazuri. În plus, nici nu avem indicii că s-ar fi interpretat vreodată, ceea ce, iarăși poate spune ceva asupra valorii lor. Astfel, suita, în afara perimetrului enescian, nu înregistrează opere definitorii pentru muzica românească.

CREAȚII CONCERTANTE

Concertul instrumental nu e reprezentat strălucitor în această etapă, ceea ce nu înseamnă că nu există, ci doar că nu este la înălțimea, să zicem, simfoniei. George Enescu a compus o admirabilă partitură — *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* și *Fantezia concertantă pentru pian și orchestră,* dar nici un concert reprezentativ pentru vioară sau pian, instrumentele în care excela ca interpret în centrele lumii . . .

Concertele lui C. Dimitrescu pentru violoncel și orchestră, ca și ale lui Ed. Caudella pentru vioară și orchestră, nu excelează, fiind tributare stilurilor revolute, nesincronizîndu-se atributelor perioadei în care fuseseră zămislite. Alte personalități de vîrf ale frontului componistic românesc nu abordează concertul, lăsînd această misiune pe seama altora, care, e drept, s-au ambalat dar nu dispuneau de resursele necesare pentru așa ceva, astfel, reușitele sînt izolate sau parțiale.

Așadar, partiturile concertante din acești ani, în afara celor deja prezentate sînt: Theodor Fuchs — *Concert pentru vioară și orchestră* (1912); Paul Richter — *Concert pentru pian și orchestră* (1918); Dimitrie Cuclin — *Concert pentru vioară și orchestră* (1920); George Enacovici — *Poem pentru vioară și orchestră* (1920); Constantin C. Nottara — *Poem pentru vioară și orchestră* (1920); X. Scharwenka — *Poem pentru vioară și orchestră,* dedicat lui Carmen Sylva; Theodor Fuchs — *Poem elegiac pentru vioară și orchestră* (1919).

TH. FUCHS — CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

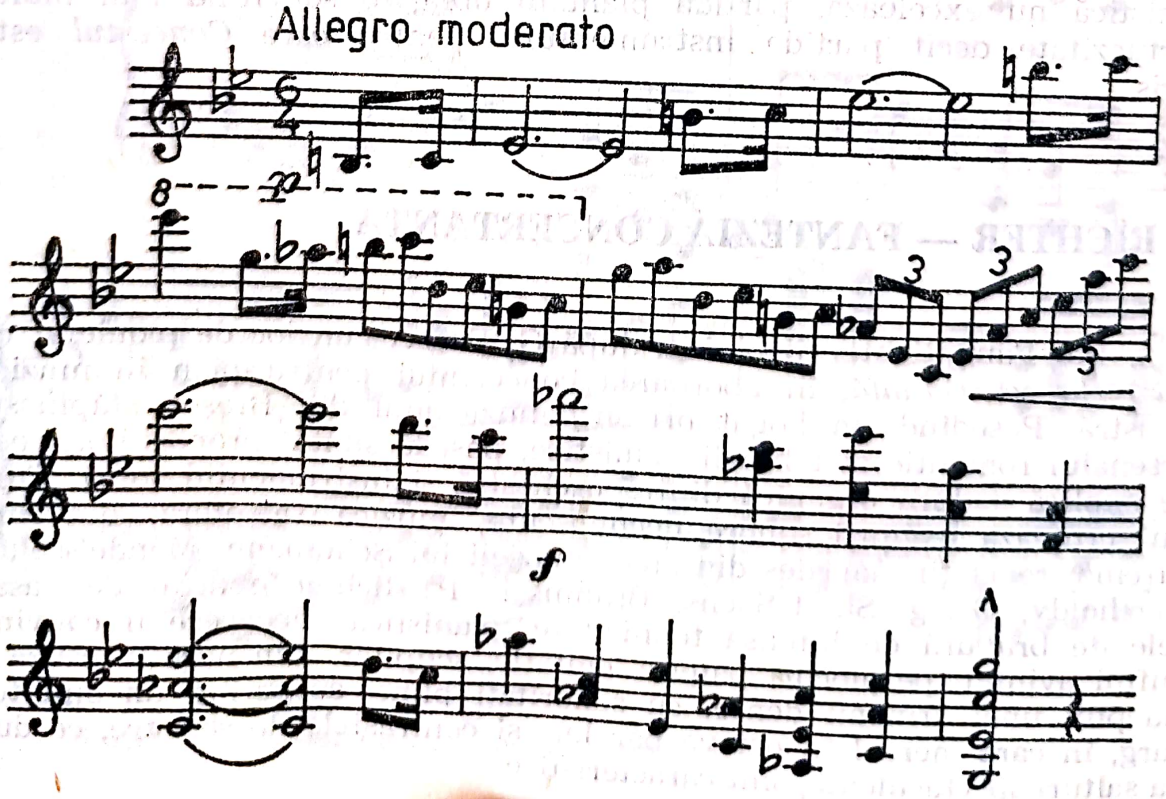
Theodor Fuchs compune *Concert pentru vioară și orchestră,* în *sol minor-Sol major,* dedicîndu-l „amicului meu George Enescu", care însă nu l-a inclus în bogatul său repertoriu. Motivul poate fi căutat în procesul de gestație lung, compozitorul precizînd pe manuscris „compus în luna mai 1912, ultima parte terminat în vacanța mare 1930". Deci, *Concertul* n-a fost terminat între anii 1900—1920 cînd G. Enescu

abordează ca violonist o vastă literatură. De altfel, și alte partituri ale lui Th. Fuchs sînt compuse într-o perioadă, apoi, după o revizuire, capătă alte date ceea ce poate deruta în privința încadrării cronologice. Dar nu această latură ne preocupă acum ci fizionomia stilistică a *Concertului*.

Ceea ce atrage atenția, mai presus de orice, în acest *Concert* de netă factură romantică, este prezența, în cadrul unei orchestre mari, a pianului obligato, căruia i se atribuie o încărcată partitură, încît, pe drept, s-ar putea spune că e *Concert pentru vioară și pian*. Dar să păstrăm tipologia indicată de autor. Concertul, foarte amplu, în trei mișcări: *Allegro Moderato*, *Andante* și *Finale-Allegro*, oferă cu generozitate numeroase pagini de suflu și emoționalitate, călcînd clișee consacrate. Th. Fuchs era un desăvîrșit muzician, pentru care stilul consacrat nu mai ascundea secrete, ceea ce îi permite să se miște cu ușurință, realizînd frumoase turnúri melodice, subtile modulațiuni, pasaje de virtuozitate, mixturi timbrale de efect. Știe să evite clișeele romantice, dar furat de meșteșugul său nu acordă aceeași însemnătate și substanței muzicale vehiculate ceea ce, automat, conduce la o oarecare dispersiune stilistică, în care nu se conturează elemente cu adevărat originale.

Totuși, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Th. Fuchs este, de departe, cea mai însemnată creație de acest gen a etapei, depășind ca ținută profesională alte realizări.

Prima parte debutează în sonoritățile orchestrei, pianul, violoncelii și violele, apoi viorile, lansează un motiv scurt, punctat, ce va fi preluat de vioara solistă:



Dialogul solist-orchestră, inclusiv pianul, e viu și permanent, ceea ce înseamnă că se reiau formule tematice în alte conjuncturi, se realizează planuri de tensiune ce echivalează unor generalizări, căci Th. Fuchs are inventivitate și forță să susțină convingător o retorică muzicală. Tema secundară nu are relief puternic, mai curînd alte profiluri, ce se aduc spre finalul dezvoltării și chiar în repriză, capătă contururi melodice, chiar cantabile, cu fraze ce urmează trasee ondulate în manieră postromantică.

Partea a doua, în Mi major, e invadată de linii de generoasă respirație. Secțiunea mediană e adusă printr-o modulație enarmonică în Re bemol major, printr-o temă la pian și corni, ce capătă culori dramatice. Revine ideea primei secțiuni într-o nouă dispunere, marcînd o creștere expresivă.

Finalul e energic, viguros, bine ritmat, cu contraste de factură, și nesfîrșite dialoguri, în care desfășurările cromatice sînt prețuite ca și imitațiile. În secțiunile ce urmează, temele capătă contururi mai abrupte, mai colțuroase, ceea ce pare să însemne străduința de a recepta unele procedee întîlnite în practica de creație modernă, a compozitorilor germani. De fapt, scriitura devine lineară în secțiunea cantabilă a acestui rondo, al cărui flux înaintează impetuos, cu planuri distincte. În culminație, tema refrenului, inițial în măsură de 4/4, se schimbă în 6/8, avînd un profil augmentat, într-o manieră bucolică, etalînd fantezie, în ciuda clișeelor eclectice, de care Th. Fuchs nu pare a încerca să se debaraseze.

Finalmente, *Concertul* este o realizare dar valoarea sa e diminuată considerabil de arhetipurile în care se complace. În plus, scriitura violonistică nu excelează, partida pianului obligato solicitînd mai multă virtuozitate decît partida instrumentului pentru care *Concertul* este scris.

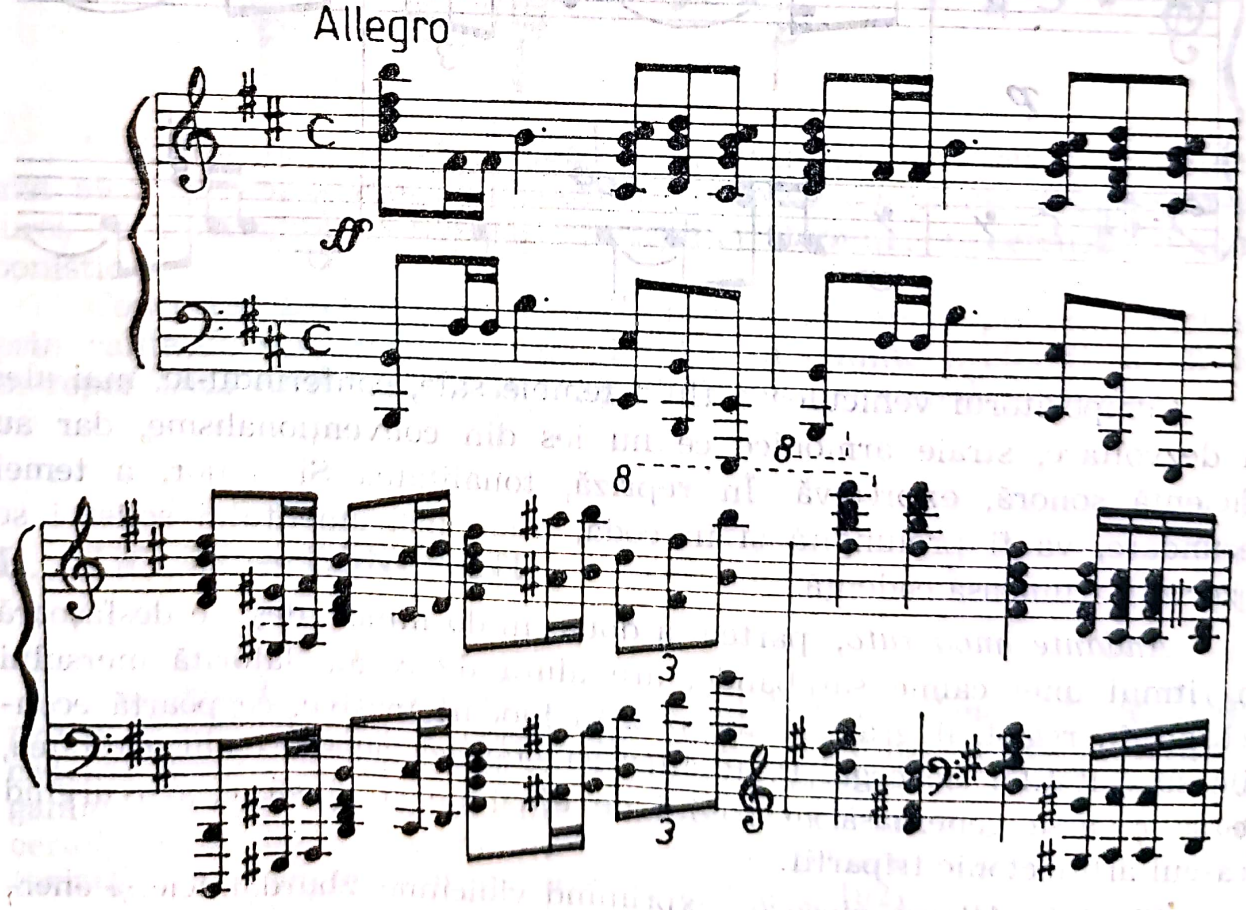
P. RICHTER — FANTEZIA CONCERTANTĂ

Lui Paul Richter îi revine, după G. Enescu, un loc de pionierat cu *Fantezia concertantă,* în abordarea concertului pentru pian în muzica noastră. Posedînd un bogat orizont, muzicianul din Brașov stăpînește arsenalul romantic al tehnicii pianistice, posedă simțul proporțiilor, ceea ce explică sudura organică dintre orchestră și instrumentul solist. Cum nu scrutează teritorii sonore necunoscute, muzica sa oferă, din cînd în cînd, revelații mai ales din sfera muzicii lui Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Saint-Saëns, Brahms... P. Richter e atras de pasajele de bravură de intensă tehnicitate pianistică, deoarece îi convine suflul avîntat, pe alocuri patetic, emfatic, sclipitor. Din această cauză e adeptul unei armonii dense, cu sonorități pline, acoperind un ambitus larg, în care mersul în octave paralele și contrastele de registre, ce duc la salturi spectaculoase, sînt caracteristice.

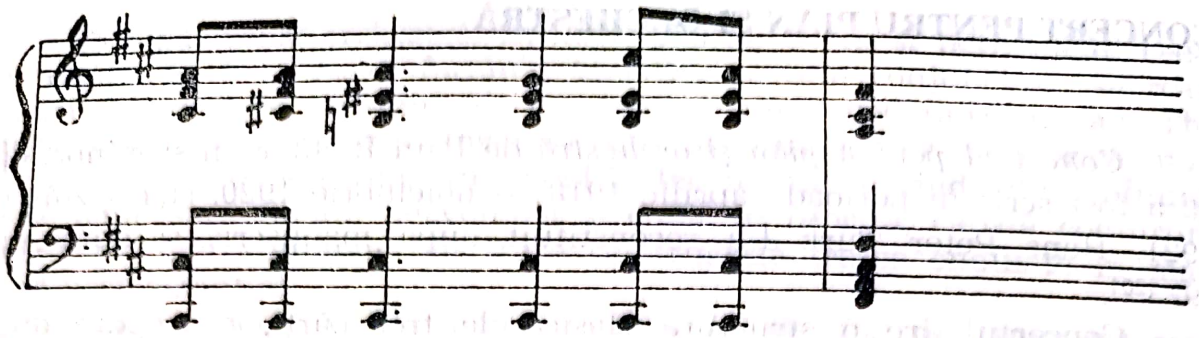
CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Concertul pentru pian și orchestră de Paul Richter, în si minor, op. 58 a fost scris în perioada aprilie 1918 — noiembrie 1920, și revizuit în 1921. Hans Peter Türk l-a reconstituit după manuscris și știme, în 1973[201].

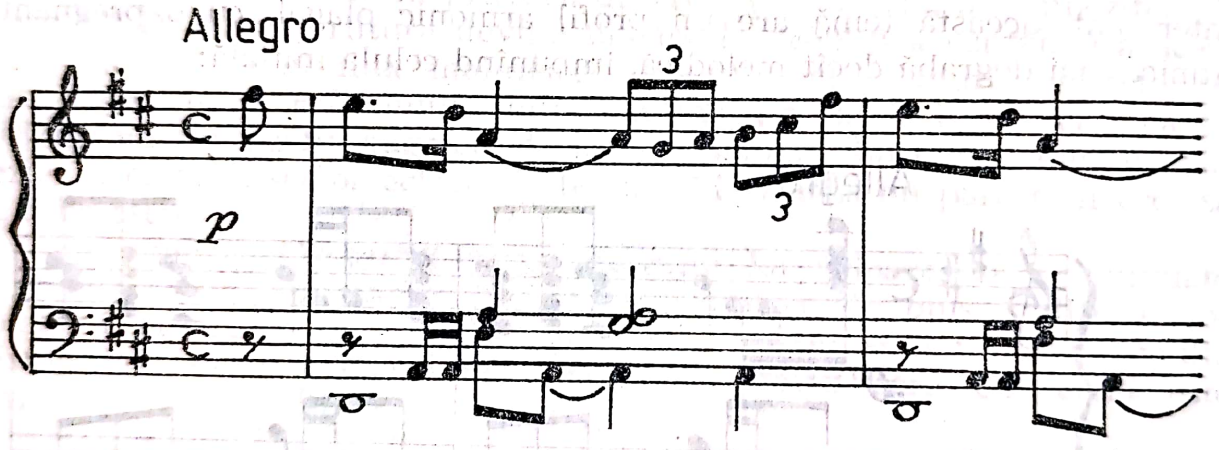
Concertul are o structură clasică de trei părți, concepute după principiul contrastului, avînd în final o gradație temeinic pregătită. Prima mișcare, *Allegro*, de o expresie tinerească, energică, are formă de sonată, cu o expoziție dublă, încredințată orchestrei, apoi instrumentului solist și orchestrei. Tema principală are alură eroică, solicitînd solistului temperament și agilitate în etalarea succesiunilor armonice, ca și a seriilor de octave arpegiate sau treptate, ce conduc, tensionant, spre un motiv, un acord investit cu o anume semnificație emoțională. Interesant, această temă are un profil armonic plagal, cu o pregnanță ritmică mai degrabă decît melodică, impunînd celula inițială:



[201] Türk, H. P. *Paul Richter*, op. cit., p. 67—70



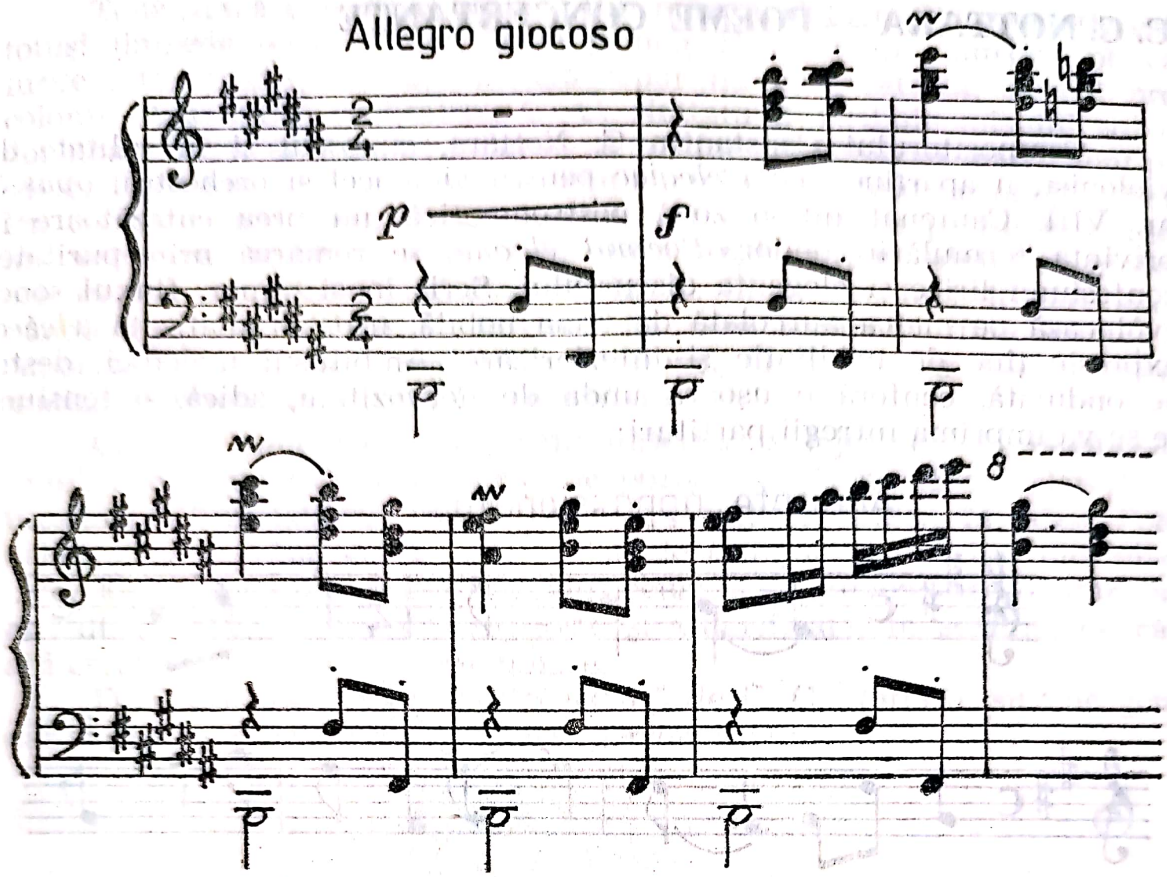
Contrastul tonal e realizat la relativa majoră, Re, tema secundară avînd caracter sprințar, cu o melodică de tip instrumental, în care celula primă, repetată, are consistență și relief. De observat, elementul ritmic de două șaisprezecimi ce se păstrează din tema principală, avînd funcție cinetică:



Compozitorul vehiculează fluid temele sale, conferindu-le, mai ales în dezvoltare, straie armonice ce nu ies din convenționalisme, dar au eficiență sonoră, expresivă. În repriză, tonalitatea Si major, a temei secundare, va fi prelungită și în codă, unde instrumentului solist i se rezervă o frumoasă cadență.

Andante moderato, partea a doua, în do minor, deși se desfășoară în ritmul unei calme sarabande, are alură de coral, datorită mersului acordic în registrul grav, la început, în blocuri masive, ce poartă ecourile sonorităților de orgă. P. Richter își etalează adeseori muzicalitatea, ce se revarsă generoasă în pagini de efuziune și gingășie, parcurgînd traseul arhitectonic tripartit.

Finalul, *Allegro giococo,* exprimînd vioiciune, zburdălnicie și energie, se derulează într-o schemă limpede de rondo-sonată, în Si major, avînd această temă principală:



Scriitura orchestrală e generoasă, antrenînd mereu și suflătorii, mai ales de lemn, schimbînd replici perpetue cu pianul solist, într-un iureș ce demonstrează fantezie și deplină stăpînire a arsenalului componistic.

Concertul pentru pian și orchestră în si minor de Paul Richter, prin calitățile sale muzicale, are dreptul să enunțe pretenții la un loc în repertoriul curent, menținîndu-și interesul emoțional și ideatic.

D. CUCLIN — CONCERTE

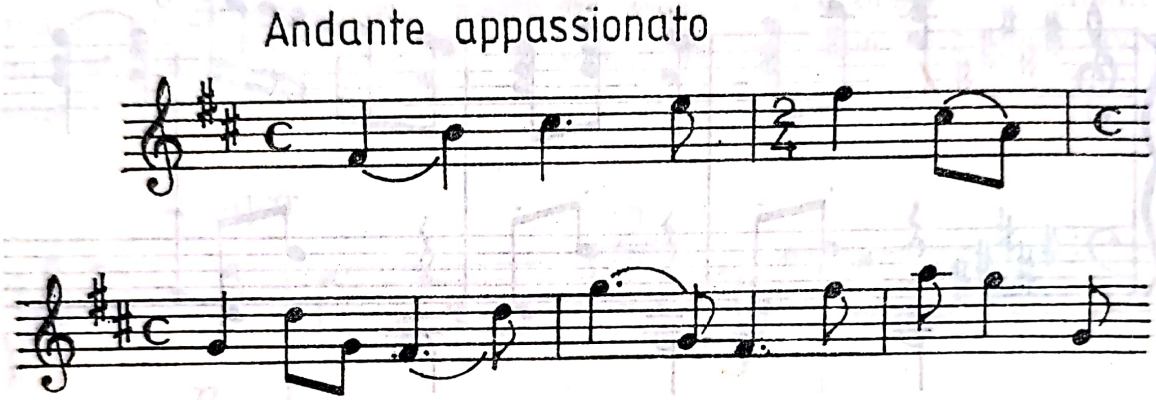
Dimitrie Cuclin compune în 1903 sau 1904 un *Concert în Re major pentru vioară și pian*,[202] creație de școală, și, după ce dă la iveală o cadență proprie la *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de N. Paganini (1917), / reținem, cadențe semnează și G. Enescu la diferite concerte/, D. Cuclin mai compune un *Concert pentru vioară și orchestră*, (există și versiune de pian) pe care îl termină în 1921.

[202] Tomescu, Vasile. *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, București, 1956, p. 170—172

Scanned with OKEN Scanner

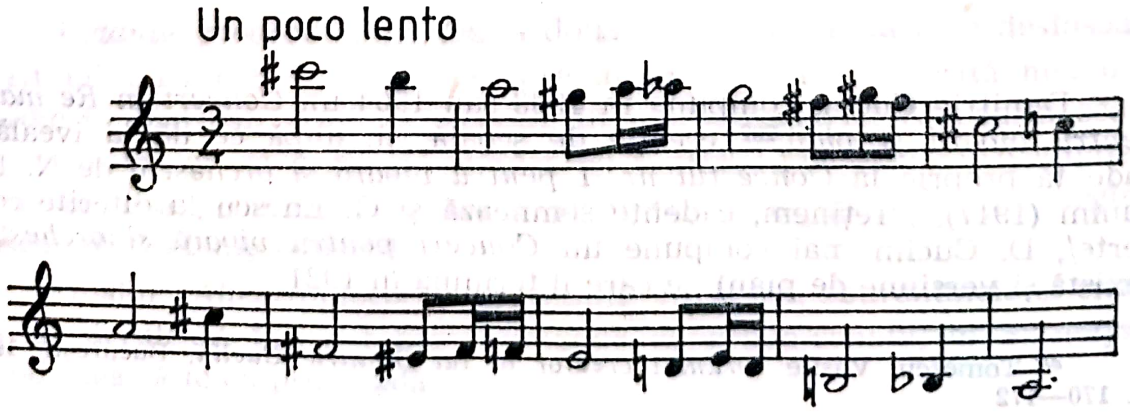
C. C. NOTTARA — POEME CONCERTANTE

Compozitorului Constantin C. Nottara, cunoscut și în calitate de violonist, îi aparține *Poem elegiac* pentru violoncel și orchestră, *opus 3*, nr. VIII. Cantonat într-o zonă postromantică, nu prea cutezătoare în privința formulării ideilor, *Poemul elegiac* se remarcă prin puritatea confesiunii lirice și eleganța discursului. Scris în si minor, fluxul sonor evoluează pe matca aureolată de tema nobilă, ușor dramatizată a cărei expresie ține de meditație și interiorizare. Ambitusul melodiei, destul de ondulată, conferă o ușoară undă de nervozitate, adică, o tensiune ce se va imprima întregii partituri:



Tema revine în mai multe inele, păstrîndu-și înfățișarea aproape nealterată, în schimb învesmîntarea ei cunoaște travaliul, astfel încît poemul este, finalmente, reductibil la temă cu variațiuni.

În vara anului 1920 C. C. Nottara compune *Poem*, nu prea desfășurat, generînd o muzică plăcută, așternută cu meșteșug pe portative, oferind o atmosferă nu prea încărcată, redusă la cîțiva parametri expresivi. Totuși, față de precedentul *Poem elegiac*, aici sînt alăturate tempo-uri: *Un poco lento* și *Allegro moderato*, contopiți într-un tot unitar, dominat de această temă, mai violonistică, am spune, cu profil cromatic, trădînd o stare încordată, un anume dramatism, în apele relativ liniștite ale ambianței emoționale:



Tonalitatea care se revendică din noianul demersului cromatic este totuși limpede — la minor, tema principală fiind apoi purtată pe valurile altor centri, într-un demers sonor nu prea saturat, și nici prea colorat. Aparatului orchestral, C. C. Nottara îi atribuie misiuni subordonatoare, ceea ce face ca balanța să încline în favoarea instrumentului solist. Dacă am dori să relevăm dominantele limbajului armonic, atunci am constata cum acest *Poem,* compus într-o etapă de profunde mutații în perimetrul stilistic, rămîne în afara explorărilor, admirînd modele celebre, nu în ultimul rînd *Poemul* lui E. Chausson, față de care apare handicapat, delimitîndu-și terenul în raza armoniei funcționale, ce cunoaște subtilitățile acordurilor de nonă, al notelor melodice și cromatizarea intensivă a treptelor secundare.

Ca stil violonistic, se poate observa o lejeritate în conducerea liniei, apelîndu-se la schimbările de poziții, la o tehnică de relativă virtuozitate. Compozitorul rămîne însă un modest epigon în acest *Poem,* nelăsînd să se observe că simte seismele din jur, nesesizînd nici măcar izvorul de inspirație populară, nicidecum arta violonistică lăutărească, atît de bogată în procedee, sesizate și valorificate, în schimb, de către alți creatori, inclusiv de peste hotare.

Deci, această partitură concertantă de C. C. Nottara, susține genul, dar fără prea multă dezinvoltură și personalitate.

G. ENACOVICI — POEM CONCERTANT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Poemul concertant pentru vioară și orchestră, op. 121, de George Enacovici, în La major, este bogat, savant ticluit, impunător[203]. Ca stil, G. Enacovici se încadrează într-o zonă aflată sub zodia postromantismului, care preia însă o serie de atribute, mai ales în planul armoniei și orchestrației impresioniste. Altfel spus, se resimte influența muzicii franceze, la izvorul căreia a sorbit în anii instruirii.

Poemul are o complexă scriitură, antrenînd un aparat timbral cu flaut, piccolo, corn englez, fără trombon și tubă, 2 perechi de timpani, harpă și, desigur, compartimentul corzilor. Elementul nou, modern, apare în tratamentul aplicat fiecărui instrument, de o manieră riguros individualizată, ceea ce face ca dublajele să fie eliminate, proiectîndu-se un amplu spectru timbral, bine gîndit și ales, în continuă schimbare. Totodată, G. Enacovici folosește resursele armonico-polifonice ca un element de fundal, pitoresc, dar, prin aceasta nu renunță la principiul supremației melodiei, al inciziunii tematice, astfel că se realizează o

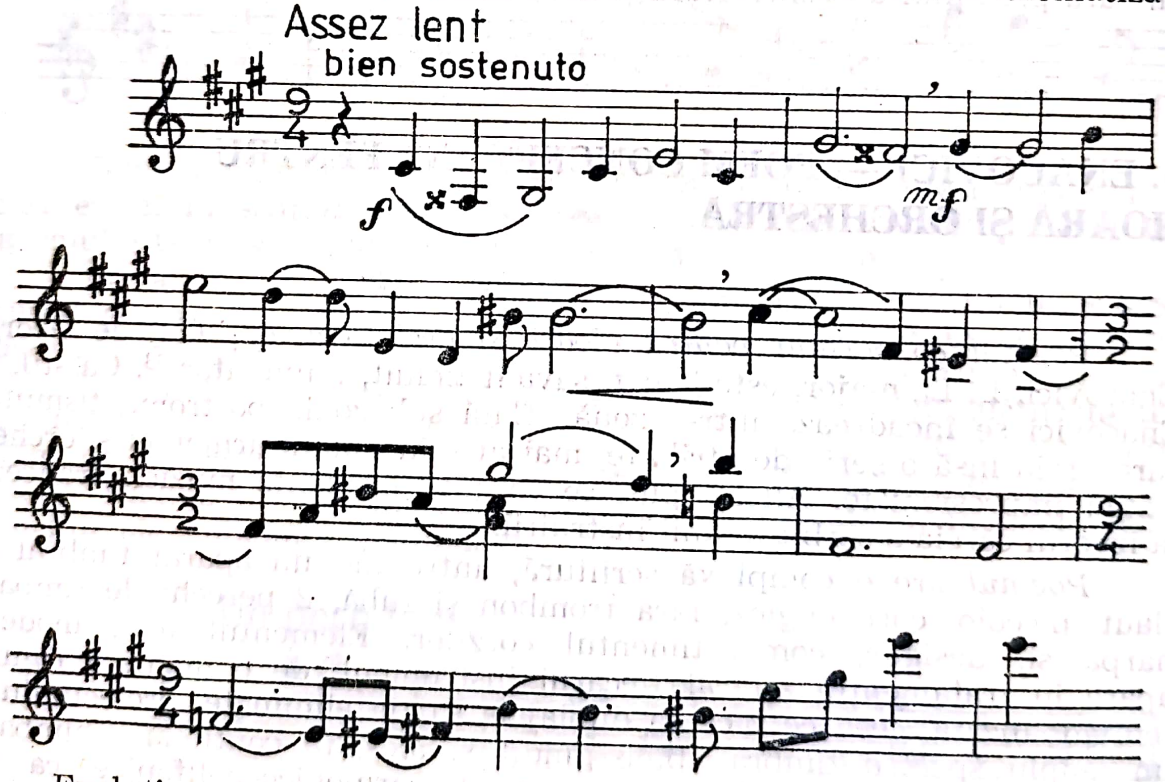
[203] Prima audiție, solist compozitorul, dirijor George Enescu, a avut loc la 7 decembrie 1924, în concertul Societății Compozitorilor Români. Partitura a fost revizuită în 1927.

interesantă și bine găsită interferare a două concepte distincte, care nu se stingheresc, dimpotrivă, se completează, cu scopul dobîndirii unui tot artistic.

Stilul apare încărcat, afirmînd generozitatea suflului simfonic, care curge aidoma unui șuvoi impetuos într-o desfășurare lină, de esență lirică, cu numeroase spectre, netrecînd însă în alte teritorii emotive, chiar dacă le survolează, ceea ce e de natură, pe de o parte, să confere masivitate, amplitudine, pe de altă parte, să neglijeze reliefurile, iar efectul fiind imposibilitatea evitării monotoniei. Mai mult, parcurgînd muzica sa, capeți senzația unui autor complexat, care dorește să demonstreze că are resurse imense pentru a nu fi bănuit că i-ar lipsi. De aici decurge o oarecare prolixitate a facturii.

Apelînd la o structură monopartită, compozitorul nu putea căuta tipologia schemei de sonată pe care o are în vizor, interpretînd-o liber, continuînd o potențială expresie senină, în care interiorizarea și meditația par să înăbușe dezlănțuirile pasionale ce mocnesc fără întrerupere, prilejuind scurte străfulgerări, erupții, izbucniri.

Interesantă apare desfășurarea temei catalizatoare, expusă la vioară solo, iar apoi reluată de orchestră. Profilul ei e sinuos, așa cum îi șade bine unei teme dintr-o partitură post-romantică, meandrele ei fiind dispuse într-o linie mereu curbată, în care abundă sunete cromatizate.



Evoluția acestei teme care e proiectată mereu, în diverse ipostazieri, pare a fi înscrisă de la complex la simplu, printr-un traseu cromatic, ca în final, în coda, corespunzînd punctului maxim de acumulare, să apară în cel mai senin colorit diatonic, La major, pe fundalul de optimi al corzilor, ce intonează numai note constitutive ale temei, cu pedală pe acordul de tonică. Sînt și alte momente demne de reținut,

bunăoară, acel *Majestueux,* în do diez minor. George Enacovici a investit în această partitură fantezie și culoare, dar, cu toate acestea, nu realizează o muzică net individualizată stilistic, asociațiile ce trimit spre pagini celebre fiind inevitabile. Și totuși, în ansamblul genului concertant, aflat încă într-un stadiu nu prea emancipat în muzica noastră, la începutul secolului al XX-lea, *Poemul pentru vioară și orchestră* de George Enacovici trebuie considerat ca una dintre creațiile cele mai semețe, deoarece denotă o înaltă măiestrie, ce nu face abstracție de cuceririle moderne.

SIMFONIA

Genul cel mai complex al muzicii orchestrale, simfonia, n-a rămas în afara preocupărilor compozitorilor români, căutînd nu numai să o abordeze, adică să continue linia înscrisă de George Stephănescu, dar și să-i confere expresie specifică. Tot George Enescu este acela care o reprezintă în felul cel mai strălucit, imprimîndu-i ethos național ca și ținută profesională universală. George Enescu nu a fost singur în acest demers, însoțindu-l sau urmîndu-l mai mulți compozitori, cu rezultate diferențiate, a căror contribuție nu este de neglijat.

Meritul lor constă în aceea că au demonstrat permanența interesului pentru simfonie, mai degrabă decît că ar fi realizat capodopere nepieritoare, căci, partiturile lor, nu e vorba despre G. Enescu, nu se ridică la acei parametri care să le asigure poziții relevante. Creațiile lor sînt, în cele mai numeroase cazuri, afectate de tributul eclectismului, de cuantumul preluărilor. Așadar, se demonstrează că muzicienii creatori români operează cu datele definitorii pentru simfonie, stăpînindu-le cu destulă lejeritate, dacă nu chiar virtuozitate. În mai mică măsură însă, ei au avut resurse și erau situați pe acele poziții care să le permită o abordare absolut personală, o abordare care să le permită depășirea liniei de realizare a unor simfonii, adică acea linie care să imprime partiturilor nota de specificitate națională. Către acest țel au aspirat cîțiva compozitori și l-au atins și mai puțini.

Aceste aspecte vor fi surprinse atunci cînd vor fi prezentate simfoniile, deocamdată este momentul să reținem autorii din această etapă: Paul Richter, Paul Ciuntu, Theodor Fuchs, Stan Golestan, Alexis Catargi, Ioan Harșia, Ion S. Barbu, Gavriil Galinescu, Ioan Bohociu, Ion Pascu, George Simonis, Lucian Teodosiu, Alexandru Zirra, Dimitrie Cuclin, Herman Klee, Ionel Brătianu, Ion Fagure, Alfonso Castaldi. Evident, George Enescu.

Parcurgînd această listă se reținn două observații: nu figurează nici un compozitor precursor și, de asemenea, niciunul din cei mai importanți reprezentanți ai școlii lui Castaldi, evident, în afara acestuia, din acești ani. De asemenea, și în acest gen se remarcă o serie de autori minori.

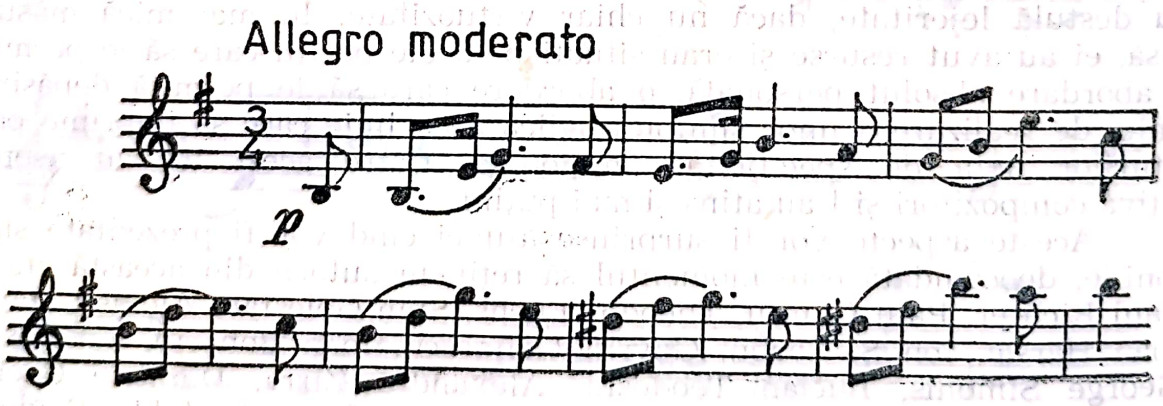
P. RICHTER — SIMFONIILE NR. 1 ȘI NR. 2

Brașoveanul Paul Richter (28 august 1875 — 16 aprilie 1950)[204] cu studii la Leipzig, compune pînă în 1920 două simfonii, care ca orientare, se plasează în cea mai pură tradiție germană, mai concret, în vecinătatea muzicii brahmsiene. P. Richter posedă o bogată cultură muzicală, fiind totodată stăpîn pe subtilitățile limbajului și genului simfonic în termenii acreditați de marii creatori germani și austrieci.

Simfonia nr. 1, op. 23, Viața, a fost compusă în anii 1906 și 1907 și are o substanță programatică, fiecare din cele patru mișcări presupunînd o tematică axată pe lupta pentru afirmarea idealului. Chiar prin această desfășurare programatică, muzica lui P. Richter se înscrie în matca romantismului, după exemplul lui Fr. Liszt, și nu numai, oferind un conținut, pe cît de bogat pe atît de frămîntat, cu stări de avînt și ezitări, cu deziluzii și speranțe, proiectînd un erou activ, decis să atingă țelul vieții sale, în pofida forțelor care i se opun.

Scrisă în tonalitatea mi minor, *Simfonia nr. 1* preconizează teme pregnante, contrastante, ce se pretează la elaborări meticuloase, purtate cu abilitate și nerv, căci compozitorul e un gînditor a cărui fantezie se axează pe deplina cunoaștere a expresiei modulațiilor, a aportului adus de un anume procedeu contrapunctic sau un anume colorit instrumental.

Prima parte, Allegro moderato, în formă de sonată, redă ceea ce compozitorul indică programatic: „lupta și biruința finală, prin dispersarea atîtor idealuri". Tema principală, motorică, aspirînd spre înălțimile vizate, are o înfățișare ce rezidă din valorificarea potențialului arpegiat și a secvențelor, purtînd gîndul spre unele pagini brahmsiene:



Acesteia i se opune o melodie cantabilă, după care dezvoltarea face proba iscusinței în metamorfozarea materialului dat, realizîndu-se o acumulare tensională, ce se rezolvă în repriza majoră (Mi).

[204] Cosma, V. *Muzicieni români,* op. cit., p. 381

Partea a doua, Andante, în si minor, creează o atmosferă apăsătoare, dramatică, corespunzînd programului „idealuri distruse, speranțe îngropate". În acest scop, se valorifică potențialul cromatic, mersul paralel al unor sexte în vocile grave, efectul unor pedale derivate din sonoritățile generoase ale coralurilor. Secțiunea centrală are caracter și mai dramatic, făcînd ca expresia gravă a acestui lied să confere opusului 23 profunzime[205].

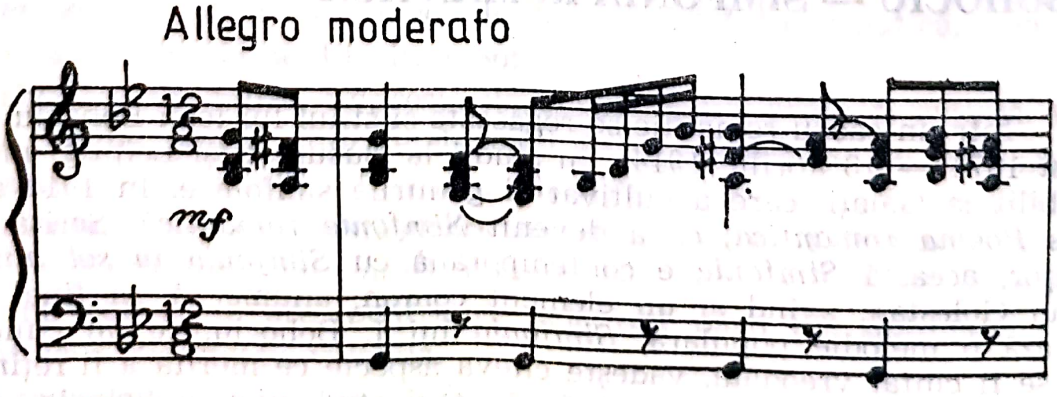
Scherzo — este partea a treia, instaurînd o ambianță tinerească, încrezătoare, conform prescripțiilor programatice: „o nouă bucurie în viață, face ca încrederea în realizarea idealului să se trezească". Verva și clocotul acestei muzici e remarcabil, trio-ul amplificînd și el sentimentul stenic, în pofida unor imagini ușor grotești, ale acestui *Allegro scherzando,* în La major.

Partea a patra, *Allegro energico,* e axată pe un motiv simplu, ce se repetă pe alte trepte, conturînd o ambianță dinamică, conform programului: „victorie pe toate liniile și mulțumire". Se remarcă fluiditatea discursului, naturalețea împletirilor instrumentale și suflul generos care se revarsă în permanență.

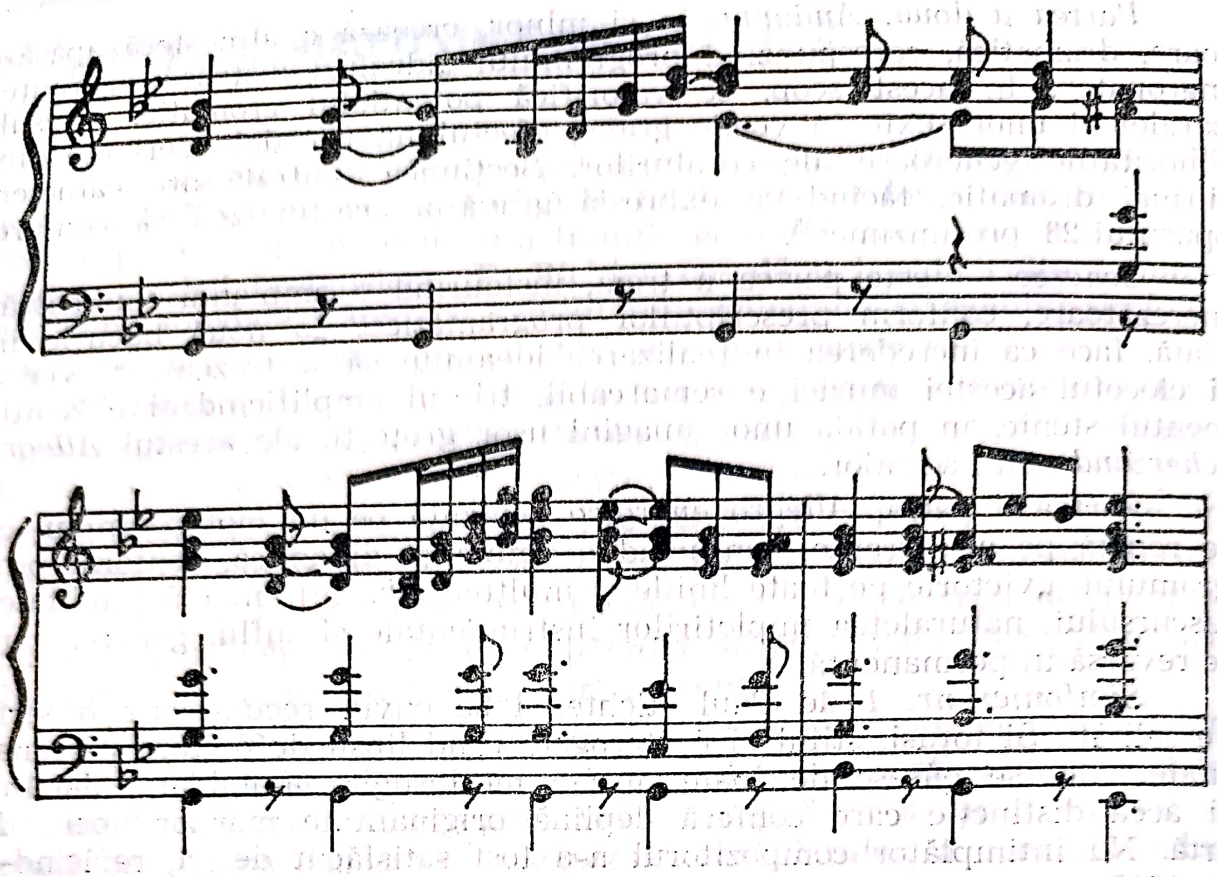
Simfoniei nr. 1 de Paul Richter i se cuvin recunoscute o serie de calități. Și totuși, stilul ei e eterogen, fiind lipsit de o clară personalitate. Aici se găsesc de toate, într-o meșteșugită asamblare, dar nu și acea distincție care conferă deplină originalitate marilor opere de artă. Nu întîmplător compozitorul n-a fost satisfăcut de ea, refăcînd-o în 1917.

Simfonia nr. 2, opus 35, în sol minor, a fost concepută în aprilie — mai 1907, fără să fie vreodată terminată, compozitorul a reușit să încheie numai prima parte; la a doua a realizat doar cîteva schițe. Din această cauză, H. P. Türk o denumește *„Simfonie neterminată"*[206].

Și aici, P. Richter se dovedește stăpîn pe mijloacele tehnice romantice, vizînd înclinația sa spre masivitatea sonorității, desfășurări polifonice și discurs înzorzonat cu figurații armonice, rezultînd adeseori din răsturnările acordului. Trăsăturile descrise sînt vizibile, din prima măsură pînă la ultima, conturîndu-se deci și în tema principală:



[205] Türk, H. P. *Paul Richter,* op. cit, p. 60—64.
[206] Türk, H. P. *Paul Richter,* op. cit., p. 64



P. Richter compune pentru plăcerea lui, savurînd tipare și forme acreditate, de valabilitatea cărora nu se îndoiește, găsindu-le noi sensuri și expresii. Ca și compozitor ce trăia și își desfășura activitatea de dirijor și profesor într-un oraș de provincie, ceea ce a realizat P. Richter — apare meritoriu, onorîndu-și măiestria profesională și, totodată, conștiința de muzician.

I. BOHOCIU — SIMFONIA ROMANTICĂ

Într-un cadru romantic se regăsește și stilul lui Ioan Bohociu (21 august 1874 — 13 aprilie 1914), cu studii la București și Leipzig, muzician stabilit la Galați, care a cultivat și genurile simfonice. În 1910 a compus *Poema romantică*, ce a devenit *Simfonie romantică*. Scrisă în Do major, această *Simfonie* e contemporană cu *Simfonia în sol minor* de Stan Golestan, avînd și un element comun, anume că, în final prelucrează o melodie populară. *Simfonia* lui I. Bohociu, ce nu cunoaștem să se fi cîntat vreodată, vădește cîteva aspecte ce merită a fi reținute.

Compozitorul a fost cucerit, în anii studenției la Leipzig, de tainele tehnicii contrapunctice, care-l subjugă într-așa măsură, încît va fi dominat. Nefiind simfonist prolific, amprentele procedeelor contra-

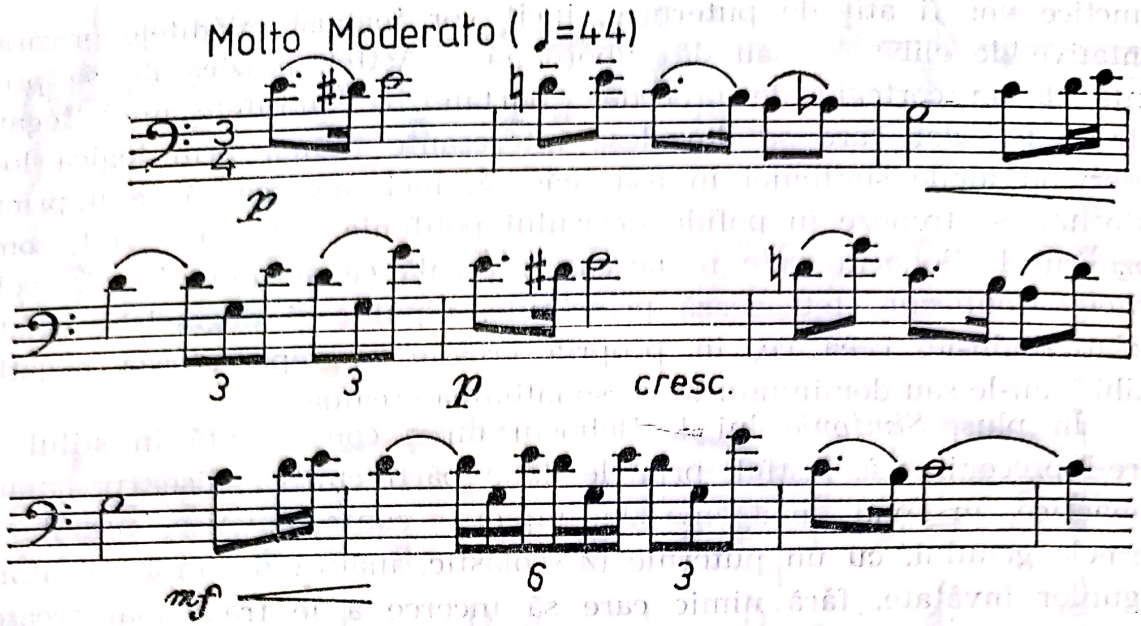
punctice vor fi atît de puternice, încît vor înăbuși mlădițele oricărei tentative de eliberare sau de subordonare. Astfel, muzica lui se prezintă ca un cortegiu de procedee, purtate pe suprafețe mici, legate într-un fel, dar care se dovedesc interesante numai prin logica lor, neservind ideile simfoniei în așa măsură, încît acestea să se imprime autoritar, să troneze în pofida desișului polifonic. Într-un cuvînt, compozitorul I. Bohociu cade în aceeași greșeală ca și unii din discipolii *Scholei Cantorum:* fetișizează principiile, regulile și dogmele învățate, idolatrizîndu-le, ceea ce, în propria creație se repercutează negativ, anihilîndu-le sau dominîndu-le personalitatea creatoare.

În plus, *Simfonia* lui I. Bohociu nu e consecventă în stilul pe care-l preconizează. Astfel, primele două părți cultivă clișee presupuse romantice, în fond amalgame de împletiri contrapunctice, turnate în formele genului, cu un puternic iz scolastic, înaintînd simplu, conform regulilor învățate, fără nimic care să încerce a le trasa mai creator. Față de acestea, finalul, partea a treia, pare dintr-o altă lume, deși imitațiile, progresiile și chiar un fugato vor persista, căci compozitorul simte parcă neinteresul virtual față de o asemenea muzică și realizează un salt de 180 grade, axîndu-l pe motive de joc românesc. Mutația aceasta pare stranie, putînd fi adoptată pentru a salva ceea ce se mai putea. Este însă și mai curios faptul că întreg finalul e o punere în ecuații polifonice, pe suprafețe mici, fără linii melodice de respirație, pe necontenite succesiuni și fragmente imitative, a unor motive sau submotive cu rezonanțe evidente, deduse din muzica noastră populară. În acest sens, I. Bohociu pare să aibă o prioritate, adjudecîndu-și-o împreună cu S. Golestan în sensul folosirii elementelor folclorice pe suprafețe întinse, cu o migală și sîrguință candidă.

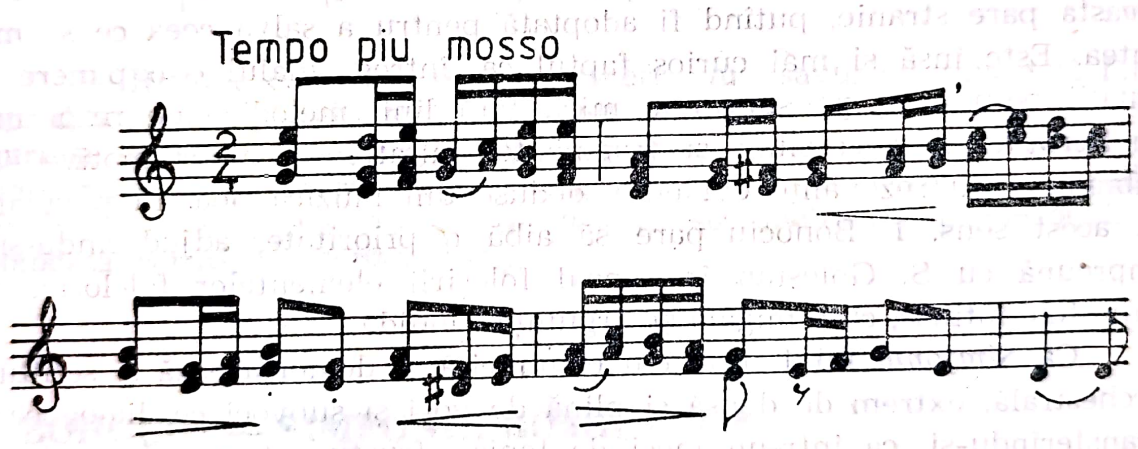
Că *Simfonia* lui I. Bohociu e muncită, o demonstrează și scriitura orchestrală, extrem de densă și plină de voci și subvoci ce dialoghează, transferîndu-și, ca într-un meci de tenis, structura tematică, pentru a fi purtată și repetată pe diferite trepte . . .

Din această cauză, impresia de amalgam nu poate fi evitată. Consecința, liniile scurte, suprafețele mici ce nu reușesc să se închege, făcînd aproape imposibilă afirmarea planurilor de respirație, structurilor monumentale, cu largi desfășurări melodice. Astfel, I. Bohociu nu reușește ca meșteșugul pe care-l posedă să-i servească țelul, concepția, dacă într-adevăr le are, pentru ca cele trei părți ale *Simfoniei* să se constituie într-o creație valabilă.

Prima mișcare, *Molto moderato,* terminată în 18 august 1910, are formă de sonată. Încredințată violoncelului solo pentru a o expune, tema principală are duioșie lirică, contemplativă:



Va trece la viole, apoi la viori în registrul înalt, fără modificări, amplificîndu-se. Cantabilitate etalează și tema secundară, aflată la dominantă, mai convențională, purtată în terțe paralele de oboi:



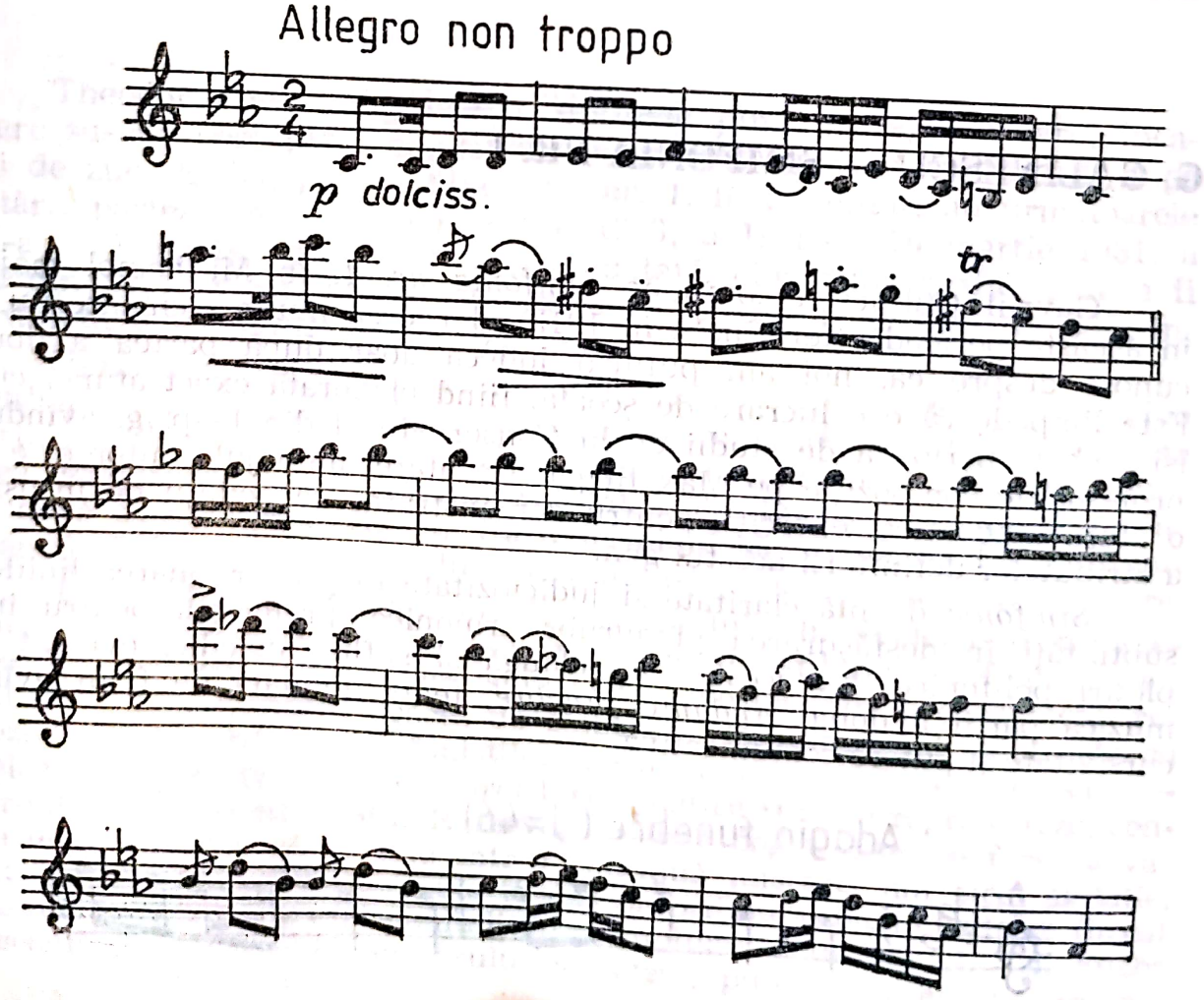
Viorile, apoi clarineții, flauții o vor prelua pe alte trepte, fără modificări. Și la viori apare un crîmpei melodic mai clar, va fi a doua temă secundară, dar nu se insistă asupra lui, trecîndu-se în secțiunea dezvoltării, unde procedeele contrapunctice sînt invitate să se dezlănțuie, vehiculînd elementele motivice principale, începînd cu cea secundară. Repriza e foarte amplă, într-un fel, aici continuîndu-se travaliul tematic.

Partea a doua, *Andante,* în fa minor, terminată la 25 octombrie 1912 la Galați, se impune printr-o expresie lirică, meditativă, proiectînd o tematică și o factură convențională, cu numeroase arabescuri melodico-ritmice, dispersate la diferite instrumente, într-un complex liant orchestral, ce, pe alocuri, pare să jubileze, și îndepărtate turnúri al că-

ror model ar putea fi folcloric. În tot cazul, predomină o sonoritate academizantă, puternic ancorată în zona clasicismului.

Finalul, *Maestoso, Allegro, non troppo,* în do minor, exprimă trăiri stenice, căci tematismul e axat pe formule de joc românesc, pe elemente de cîntec, cu o desfășurare energică. Această ancorare în melodica folclorică, mergînd pînă la adoptarea unui citat, diferă ca principiu de ceea ce fusese anterior. Schimbarea reperată e salutară, deoarece face ca muzica să se detașeze de primele două mișcări, optînd pentru o expresie, un colorit românesc nedisimulat. În acest fel, I. Bohociu calcă pe urmele lui S. Golestan, adoptă o atitudine nouă, favorabilă specificului național și în simfonie, gen în care se consideră că acest imperativ ar fi incompatibil.

Finalul debutează printr-o scurtă introducere, *Maestoso,* în care alămurile grave, apoi cornii, trompeții, clarineții și oboii intonează un motiv-chemare, conducînd la mișcarea *Allegro, non troppo.* Este un rondo foarte amplu, clădit pe vehiculata melodie populară *Cîte lacrimi am vărsat,* folosită de Th. Fuchs și Alfred Alessandrescu, dar nu ca la aceștia care o interpretează eroic, măreț. I. Bohociu o prezintă ca pe o temă vivace, jucăușă, după modelul căreia trasează și alte elemente tematice din final, după cum se poate vedea în următorul exemplu:



Evident, puritatea citatului e relativă, nefăcînd parte din stratul necontaminat al cîntecului popular românesc.

Contrastele dintre refren și cupletele rondo-ului nu sînt prea puternice, compozitorul neavînd forța să opereze cu structuri foarte distincte, cărora să le confere înlănțuire logică, asamblîndu-le într-un corp unitar. Preocuparea pentru detaliu face ca orchestrația să descrie o factură oarecum cameralã, neîngroșată decît arareori, dialogul instrumentelor ce se continuă unul pe celălalt fiind caracteristic. Deși s-ar părea că această modalitate riscă să disperseze ultima mișcare, totuși, finalul are coeziune și reușește să înalțe tensiunea spre măsurile cu care se încheie.

Arhitectura întregii simfonii este, deci:

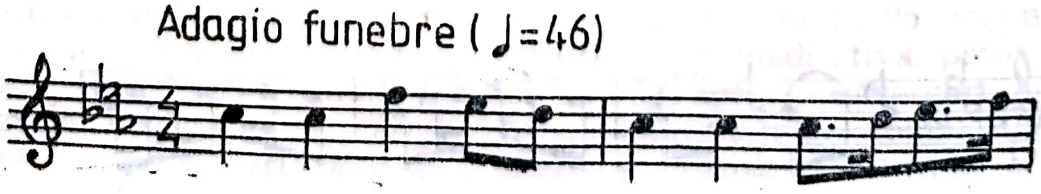
I	II	III
formă de sonată	lied	rondo-sonată

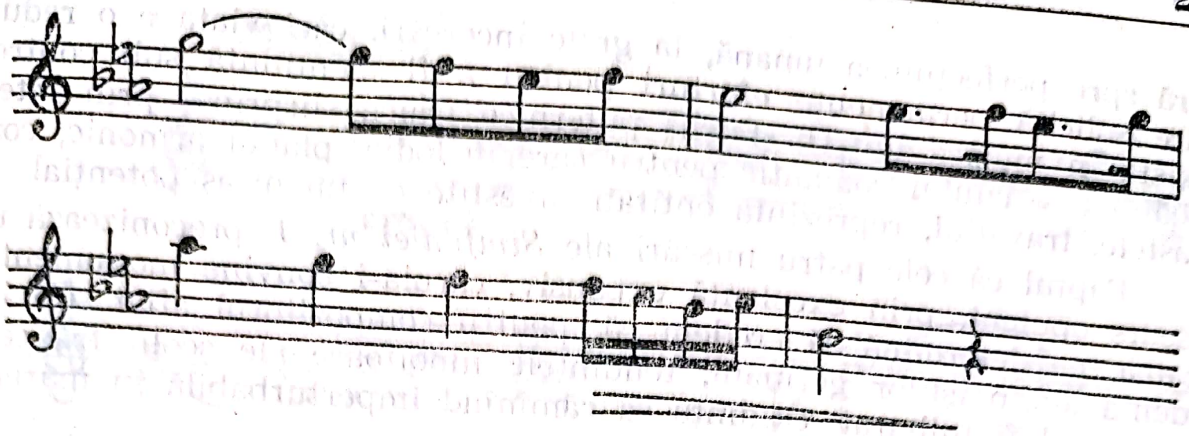
Simfonia lui I. Bohociu nu strălucește dar nici nu merită soarta pe care o are în prezent, fiind ignorată de către orchestre. Cel puțin prin finețea meșteșugului cu care a fost realizată, ca și prin turnura folclorică a finalului, ea trebuie cunoscută, căci reprezintă o experiență istorică ce nu poate fi neglijată, chiar dacă stilistic pare redundantă.

G. GALINESCU — SIMFONIA NR. 1

Gavriil Galinescu compune *Simfonia nr. 1*, în Mi bemol major, în această perioadă (terminată în 1913), dar prea multe elemente nu se cunosc despre ea, noi am putut-o judeca doar după partea a doua. Este limpede că e o lucrare de școală, fiind elaborată exact atunci cînd își încheia perioada de studii de la Conservatorul din Leipzig, avîndu-l profesor de compoziție pe Max Reger. Ca atare, limbajul simfoniei e de o alură academică, exerciții pentru demonstrarea capacității de însușire a atributelor definitorii acestui gen.

Simfonia denotă claritate și judiciozitate în proporționarea liniilor, subtilități în desfășurarea planurilor armonice, preferința pentru împletiri polifonice. La acestea se adaugă și suflul melodic, evident în muzica părții a doua, *Andante funebre*, tema intonată de flaut avînd cursivitate și putere comunicativă.





În constituția acestei părți, se remarcă secțiunile a b c, aceasta din urmă fiind o melopee încredințată viorii solo, care degajă farmec și poezie, indicînd o temeinică adoptare a mijloacelor de expresie. Din păcate, nu au fost exploatate insistent în anii care au urmat . . .

TH. FUCHS — SIMFONIA NR. 1

Theodor Fuchs compune o *Simfonie* pînă în 1920, a cărei încadrare suscită corective, căci autorul a revenit, operînd modificări, după ani de zile. Astfel, părțile *Simfoniei nr. 1*, în la minor, au următoarele datări: partea I-a — 10 decembrie 1903; a II-a — 10 martie 1931; a III-a — 1 aprilie 1931; a IV-a nu e datată, dar, după grafie, pare a fi tot din 1931. Viorel Cosma în lexiconul *Muzicieni români* (p. 207) indică pentru această *Simfonie* anul 1912.

Rezumînd, se poate susține existența a două faze: prima, cînd *Simfonia* menționată a fost compusă (între 1894—1903) iar celelalte părți, trei decenii mai tîrziu. Prima parte a revizuit-o în 1912, deși nu e prea caracteristic acest lent proces pentru Th. Fuchs. Apoi, după aproape două decenii, autoexigența l-a determinat să revină, să fie mulțumit doar de prima parte, celelalte supunîndu-le unei operații de retușare.

Prin prisma *Simfoniei nr. 1*, muzica lui Th. Fuchs e prin excelență romantică, purtînd vizibile rapeluri ale stilului polifonic baroc, ceea ce înseamnă o deschidere spre masive desfășurări și construcții, rezultat al unui complex proces de elaborare. Compozitorul stăpînește cu dezinvoltură tehnicile simfoniștilor germani, ceea ce-i permite să modeleze cu ușurință, să traseze profiluri tematice și să le reproiecteze, conferindu-le noi semnificații. Rezervorul său e bogat, ceea ce face ca valorile discursului să se afle într-o continuă mișcare, am zice, agitație, într-un demers încărcat, căruia îi sînt proprii suprafețele întinse, fluxul lăsînd impresia unei disponibilități nelimitate. Indiscutabil, Th. Fuchs decantează adîncurile universului sufletesc, punîndu-și eroul, care as-

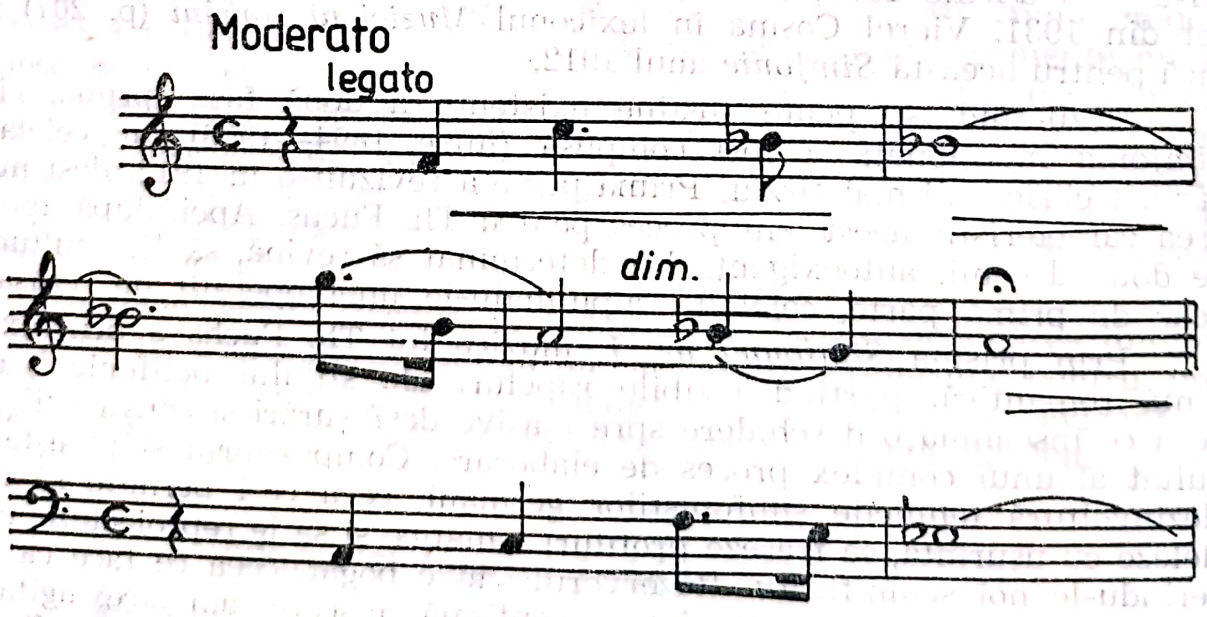
piră spre perfecțiunea umană, la grele încercări, căci viața e o redută care solicită permanente eforturi pentru a fi menținută sub control. Există în muzica lui Th. Fuchs puternice trăiri, surprinse prin intermediul arsenalului romantic pentru care melodia, planul armonic, contrastele, travaliul, reprezintă entități investite cu un uriaș potențial.

Faptul că cele patru mișcări ale *Simfoniei nr. 1* preconizează un discurs opulent, prin excelență expansiv, căruia-i convine monumentalitatea, ne determină să credem că, pentru compozitorul aflat sub incidența simfoniștilor germani, tendințele înnoitoare ale școlii franceze par a nu-l fi tulburat, credința sa rămînînd imperturbabilă în măreția și congruența tradiției romantice.

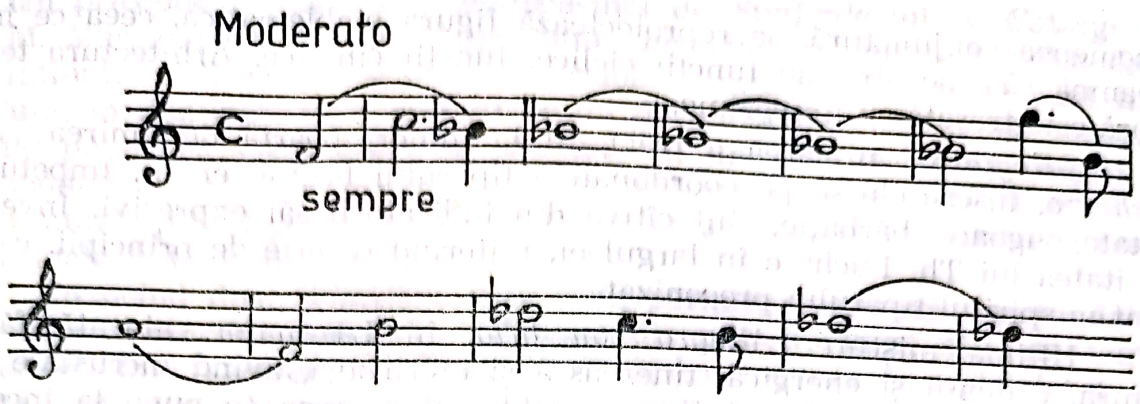
Reversul medaliei în acest caz, concede spre absolutizarea normelor revolute ceea ce, în mod concret, se soldează cu un stil ce pierde cadența, neputînd oferi un limbaj, o muzică direct proporțională la dimensiunea epocii.

Decurge o expresie ușor anchilozată, care poartă reminiscențe, favorizînd imagini oarecum cunoscute. Straiele sînt date ca noi, dar, în realitate, materialul lor lasă impresia că mai fusese purtat. Curios cum un muzician de talia lui Th. Fuchs, nu a sesizat și traseele cu adevărat interesante în propensiunea muzicii sale, în speță a *Simfoniei nr. 1.*

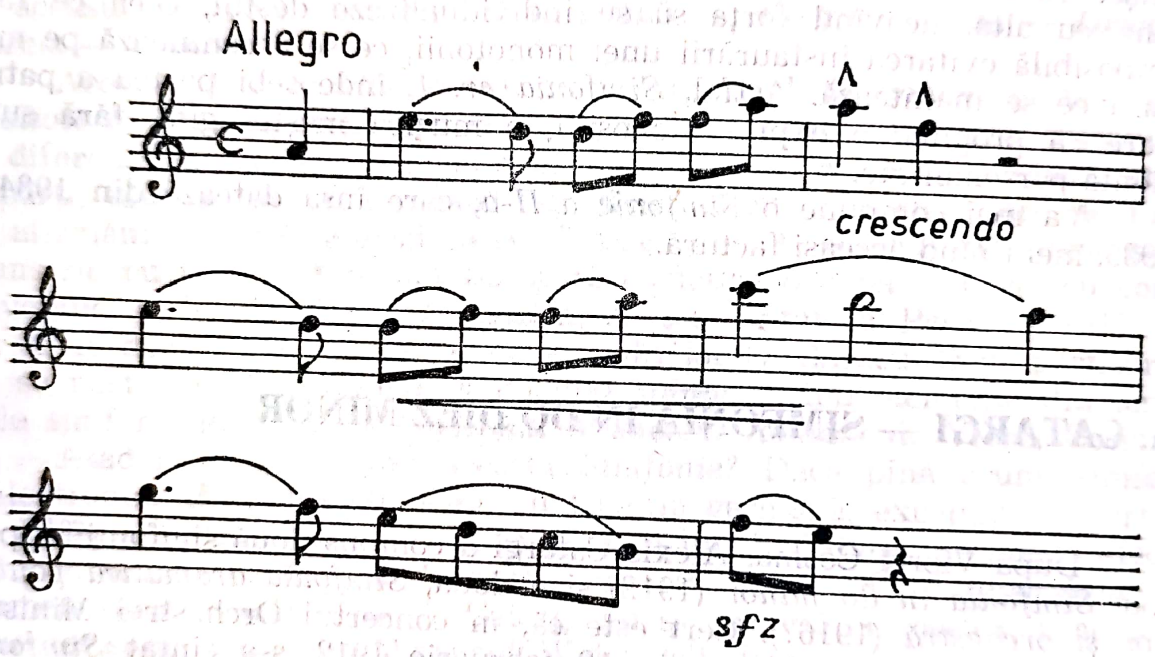
O secțiune scurtă introductivă, *Moderato,* deschide prima mișcare, bogată în revărsări tematice, cu un suflu generos, etalînd dimensiuni ciclopice. Discursul apare astfel conceput încît avantajează o structură tematică tristanescă, după care vocile instrumentelor se interpun de o asemenea manieră, încît lansează noi și noi entități motivice care, la o analiză atentă, dau cîștig de cauză acestor două figuri emblematice, prima înfiltrîndu-se mereu în liantul simfonic:



A doua va reveni, în mod deosebit, în repriza formei de sonată, cînd va avea o prezentare în valori ritmice augmentate, căpătînd aspectul unei generoase cantilene:



Allegro, care urmează, e impetuos, clocotitor, evidențiind o factură bogată, detașîndu-se o temă ce conține atributele figurii emblematice într-o conformație ce avantajează asociații romantice:



Relația tonală a segmentului secundar e la dominantă, dar desișul tematic e tot mai evident, fantezia autorului apărînd debordantă. Deseori se folosește pedala pe largi suprafețe, favorizînd trasarea unor linii melodice, ca cea secundară, căci apare și o a doua, în Do major, mult mai pregnantă și autoritară, de o olimpiană factură lineară. Și totuși, masivitatea orchestrației nu e o regulă, căci, adeseori se recurge la dialoguri instrumentale sau de grupuri instrumentale, în căutarea unor soluții pentru evitarea monotoniei. Și trebuie recunoscut că există în muzica lui Th. Fuchs tensiune, pulsație interioară, care este de natură să declanșeze o încordare dramatică, rezultat firesc al unor încleștări, ce sînt caracteristice opunerilor conflictuale.

Mișcarea a doua, se intitulează *Romanță, Molto adagio*, în mi minor, o meditație lirică, în care tronează o melopee cu profil instrumental pe un suport ritmic sincopat, angajînd mereu alte planuri. Într-o

asemenea conjunctură, se reproiectează figura emblematică, ceea ce înseamnă că i se atribuie funcții ciclice, funcții cinetice. Arhitectura ternară este trasată cu limpezime.

Allegretto, mișcarea a treia, în la minor, poartă denumirea de *Scherzo*, înscriindu-se pe coordonatele tiparului beethovenian. Impetuozitate, vigoare, bărbăție, sînt cîțiva din indicatorii săi expresivi. Inventivitatea lui Th. Fuchs e în largul ei, reiterînd o serie de principii, care sînt în spiritul tiparului preconizat.

Ultima mișcare, *Allegro con brio*, în La major, atacată fără pauză, e densă și energică, tinerească și expansivă, avînd încrustate în temele de referință chipul figurii emblematice, ceea ce pune la încercare fantezia variațională a compozitorului. Resursele discursului se mențin, deși încep să se arate semnele probității gîndirii compozitorului, expresia nereușind să se afirme cu pregnanță, datorită prea multor clișee cunoscute, slabei reliefări a traseelor tematice. Ele seamănă mult una cu alta, neavînd forța să se individualizeze destul, ceea ce face imposibilă evitarea instaurării unei monotonii, ce se accentuează pe măsură ce se înaintează. Astfel, *Simfonia nr. 1*, îndeosebi partea a patra, pare că propune o expresie obosită, o muzică meșteșugită, fără suficientă personalitate.

Va mai compune o *Simfonie a II-a*, care însă datează din 1934—1935, menținînd aceeași factură.

A. CATARGI — SIMFONIA IN DO DIEZ MINOR

După Viorel Cosma, Alexis Catargi a compus două simfonii[207]: prima, *Simfonia în do minor* (1912) și a doua, *Simfonia dramatică pentru cor și orchestră* (1916?). Cert este că, în concertul Orchestrei Ministerului Instrucțiunii Publice, din 12 februarie 1912, s-a cîntat *Simfonia în do minor*, dirijor fiind autorul.[208] Cronicile privind această primă audiție sînt, cele mai multe, favorabile, dar și negative. Astfel, I. Borgovan e necruțător: „D-l Alexis Catargi, un muzical prea amator, și-a dirijat o simfonie în do minor, lucrare pretențioasă și indigestă“... Se mai referă la „un adagio“, „într-un stil arhitect de romanță nemțească“ ...[209].

O diametrală părere emite H. Göring: „...Muzicianul rafinat s-a vădit d-l Alexis Catargi — cu o simfonie. Tematica este dezvoltată în mod abil, armonia se îmbină cu melodia și orchestrația este a unui teh-

[207] Cosma, Viorel. *Muzicieni români*, op. cit., p. 105

[208] Cosma, Viorel. *Filarmonica George Enescu*. București, Edit. Muz., 1962, p. 122

[209] Borgovan, I. *Concertele bucureștene*... În: *Luceafărul*, XII, 10 16 mai 1913, p. 331

nician priceput".[210] La fel de entuziasmat de *Simfonia* lui A. Catargi e și M. Mărgăritescu: „... E opera unui muzician nu numai talentat dar și rafinat: ideile melodice clare, împodobite cu armonii reușite sunt învăluite în dantelele unei orchestrațiuni de o reală transparență, sonoritățile puternice sînt redate de alămuri, cu un echilibru bine chibzuit: niciodată supărătoare, acele sonorități realizează efecte polifonice". Cel mai mult a plăcut partea a doua, *Largo*, dar „... plină de avînt e și partea finală, *Vivace*, pe un tempo de 3/4".

Invocînd doar o audiție care nu-i permite o analiză aprofundată, cronicarul *Flacării* conchide: „Catargi dispune în sacul său, de toate uneltele unui excelent muzician și că opera, pe care a aplaudat-o cu atîta căldură o sală întreagă, e opera unui compozitor care a depășit hotarul ce desparte pe amator de profesionist".[211]

Să fie în aceste aprecieri o atitudine mult prea binevoitoare față de compozitorul cu o poziție socială excelentă, care va adopta din 1914 cariera de diplomat? Greu de afirmat unde e adevărul. Reținem însă că această *Simfonie* avea trei părți, prima — *Allegro*, a doua — *Largo*, a treia — *Vivace*.

Aceste părți le identificăm în manuscrisul *Simfoniei*, păstrat în *Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor*, care însă prezintă și diferențe ce nu pot fi nesocotite: *Simfonia e în do diez minor*, are 4 părți, ultima cu cor. În acest fel, găsim cîteva elemente care ne fac să afirmăm că, ar fi posibil ca A. Catargi să-și fi revăzut partitura, s-o transcrie cu un semiton mai sus și să-i adauge o a patra parte cu cor, devenind astfel *Simfonia dramatică*, ce s-a cîntat la Paris în 1917,[212] iar la 16 decembrie 1928, la București, dirijor G. Enescu. Deci, partitura ce se păstrează e *Simfonia în do diez minor*, avînd elemente din ambele simfonii indicate în *Lexiconul Muzicieni Români* de Viorel Cosma.

Așadar, ce reprezintă această *Simfonie?* Dacă pînă acum, simfoniile trădau afinitatea autorului cu tradiția germană, excepție, în parte, G. Enescu, S. Golestan, prin acest opus al lui A. Catargi, se atestă efectul contactului cu tradiția franceză, linia franckiană fiind reperabilă în primele două mișcări. Dar A. Catargi nu se rezumă la acestea, fiind influențat și de muzica lui Massenet, Widor, D'Indy.

Simfonia lui A. Catargi aspiră spre tipul monumental, dramatic, atingîndu-i numai parțial atributele. Astfel, discursul e pretențios dar nu se fundamentează pe teme puternice, care să beneficieze de trăsături foarte reliefate. Travaliul apare exterior, neimplicînd metamorfoze substanțiale. De altfel, acest parametru e greu de conceput, cînd compozitorul în cauză nu stăpînește cu dezinvoltură tehnica modulațiilor și nici n-o explorează intensiv.

Curios, despre această partitură s-ar putea spune că oferă muzică fără teme. Evident, e o butadă, dar pe undeva există un adevăr în

---

[210] Göring, H. *Mișcarea muzicală a anului 1912. I. Muzica simfonică.* În: *Revista idealistă*, XI, 1 ianuarie 1913, p. 50

[211] Mărgăritescu, M. *Viața artistică. Concert simfonic.* În: *Flacăra*, II, 19, 23 februarie 1913, p. 150

[212] Cosma, Viorel. *Muzicieni români*, idem.

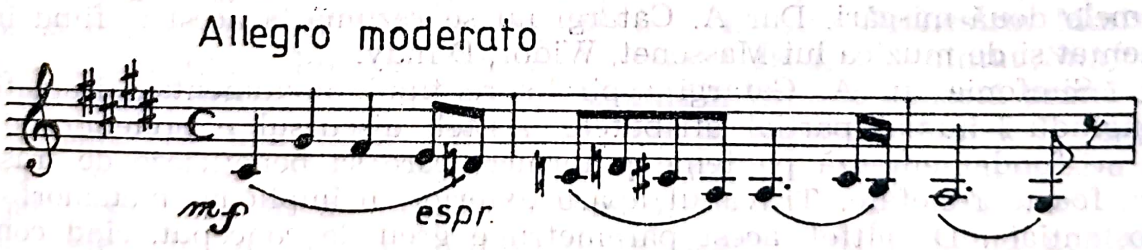
cele afirmate, căci liniile tematice sînt de regulă copleșite de efecte fără prea mare acoperire emoțională. Și totuși, de carența unor teme impunătoare face excepție finalul, partea a IV-a, în care compozitorul apelează la citarea, de data aceasta extensivă, a imnului patriotic *Deșteaptă-te române,* fiind mai întîi încredințat orchestrei, apoi corului și solistului, cu toate versurile lui A. Mureșianu.

Presupunerile noastre conduc spre următorul proces creator. La *Simfonia* sa din 1910—1912, în trei părți, A. Catargi, devenit diplomat în capitala Franței, a adăugat o a patra parte, cu un puternic mesaj, în vederea folosirii ei în sprijinul cauzei națiunii române. Este cunoscut că A. Catargi, dar să-l citățm pe Gr. Poslușnicu „... în vremea războiului mondial, a scris în presa engleză, cu mare răsunet, *Dreptate pentru România,* articol care constituie una din cele mai frumoase pagini de patriotism".[213]

Același patriotism, credem, l-a determinat să acționeze și în plan muzical și, astfel, *Simfoniei* sale îi imprimă o declarată orientare națională, militantă, pentru cauza unității românilor, devenind o admirabilă pledoarie pe care obține s-o facă publică într-un concert simfonic, la Paris, în 1917.

Dacă n-am opta pentru această variantă a procesului de elaborare, deci, dacă într-adevăr, A. Catargi ar fi compus două simfonii, atunci am susține că, în mod deliberat nu a investit primele trei mișcări cu teme de respirație, pentru a impune melodia cîntecului patriotic citat în final. Dar mai există și alte posibilități: A. Catargi fie că nu avea vînă melodică, fie că era contaminat de ideile adepților teoriilor ce începeau să discrediteze primatul tematic...

Și totuși, *Simfonia în do diez minor* nu e lipsită de profiluri tematice, chiar dacă nu au o respirație amplă. Prima parte, *Allegro moderato,* este concepută în formă de sonată, e drept, cu o temă secundară anodină, dar principala e clară, avînd acest contur, ce pare desprins dintr-o partitură franceză:

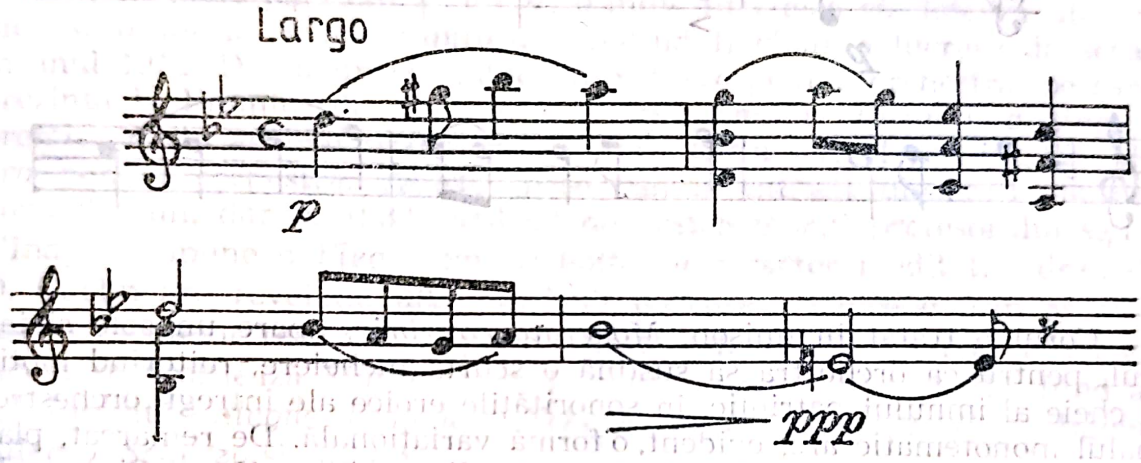


Ca regulă, A. Catargi își dispersează frazele, încredințînd segmentele lor mai multor instrumente. Are însă mare înclinație spre tremolo-uri, spre sonorități cu aspect de fundal, oferind ansamblului orchestral, de tip mare, cu patru corni în fa, trei trompete în do, trei tromboni, tubă, harpă... prilejul să-și etaleze posibilitățile. Scriitura e în-

[213] Poslușnicu, G. Gr. *Istoria muzicei la români.* București, Edit. Cartea Românească, 1928, p. 313

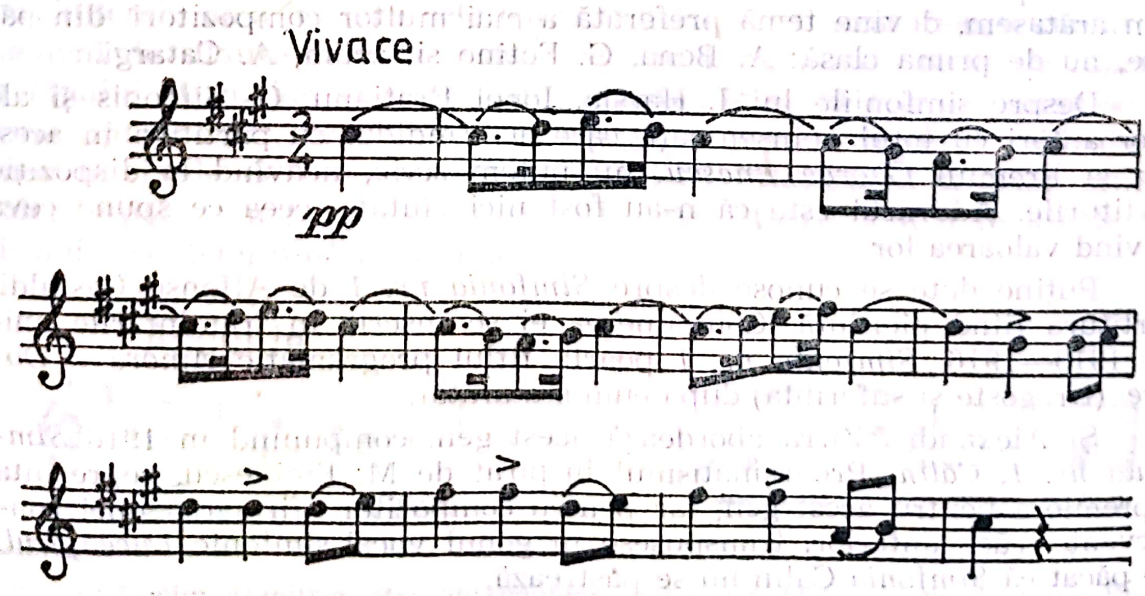
cărcată, adeseori cu formule ostinato ce se mențin excesiv. Relieful lor nu e prea muzical, sensibilitatea și finețea nefiindu-i caracteristice lui A. Catargi, considerat chiar și de M. Gr. Poslușnicu drept „compozitor diletant" și „autodidact". Dar nici talentul nu pare a fi prea generos cu el, de vreme ce vocile, inclusiv cele complementare, nu au naturalețe, spontaneitate, prospețime cantabilă, totul avînd aer de convenționalism și formule extrase din cele mai aride tratate. Arhitectura însă e clară, făcută după toate regulile.

Partea a doua este *Largo*, în Mi bemol major, rolul catalizator fiind atribuit viorii soliste, ce desfășoară cantilene, în timp ce orchestra o urmează.

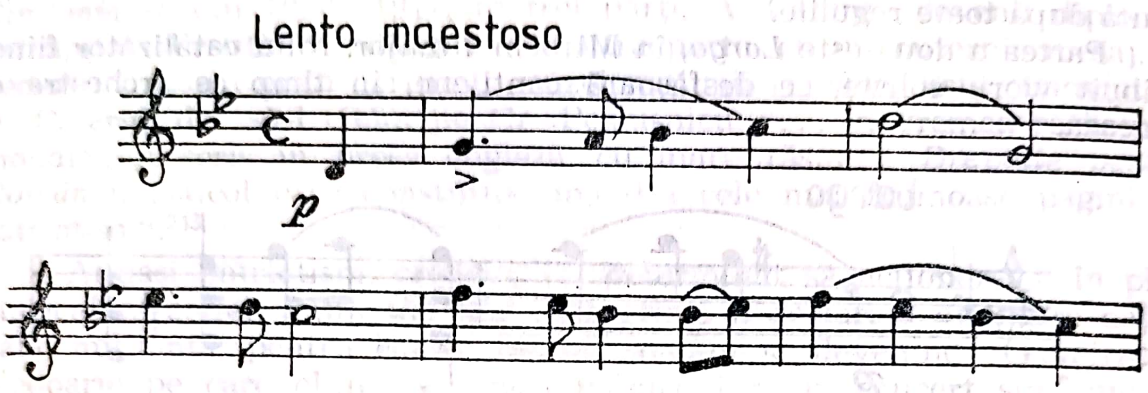


Se desprinde o ambianță meditativă, o poezie discretă. Forma secțiunilor e: A — Si bemol major, B — Mi bemol major, C — La major, cu reverberații motivice din prima parte și A — în Mi bemol major.

Vivace, partea a treia, în fa diez minor, e un scherzo zvelt ca mișcare, cu reliefuri relative, tema inițială avînd un contur ritmico-melodic încadrabil într-un ambitus de sextă:



Partea a patra, *Lento maestoso*, în sol minor, oferă cea mai limpede muzică, servind drept cadru pentru afirmarea, din ce în ce mai insistentă, mai luminoasă și mai eroico-dramatică a acelui imn al neatîrnării și trezirii românești. De remarcat că intonarea vocală a cîntecului *Deșteaptă-te, române*, e îndelung pregătită în orchestră, una din primele sale înfățișări fiind cea din partida viorii:



Corul e tratat în unison, *Moderato con brio*, apare un solo și iar corul, pentru ca orchestra să susțină o scurtă încheiere, reiterînd motivul cheie al imnului patriotic, în sonoritățile eroice ale întregii orchestre. Finalul monotematic are, evident, o formă variațională. De remarcat, planul tonal derutant al simfoniei: I — do diez minor; II — Si bemol-Mi bemol major; III — fa diez minor și IV — sol minor, care vorbește de la sine de profesionalismul compozitorului A. Catargi. Totodată, planul tonal de mai sus pare să susțină geneza simfoniei în do diez minor din cea în do minor.

Valoarea acestei *Simfonii* rezidă mai ales din mesajul finalului, din accentele patriotice manifeste ale cîntecului *Deșteaptă-te, române*, care, cum arătasem, devine temă preferată a mai multor compozitori, din păcate, nu de primă clasă: A. Bena, G. Fotino și, acum, A. Catargi.

Despre simfoniile lui I. Harșia, Ionel Brătianu, G. Simonis și ale unor autori cu totul neînsemnați, care au candidat cu partituri în acest gen la Premiul *George Enescu*, nu putem scrie, neavînd la dispoziție partiturile. Adevărul este că n-au fost nici cîntate, ceea ce spune ceva privind valoarea lor.

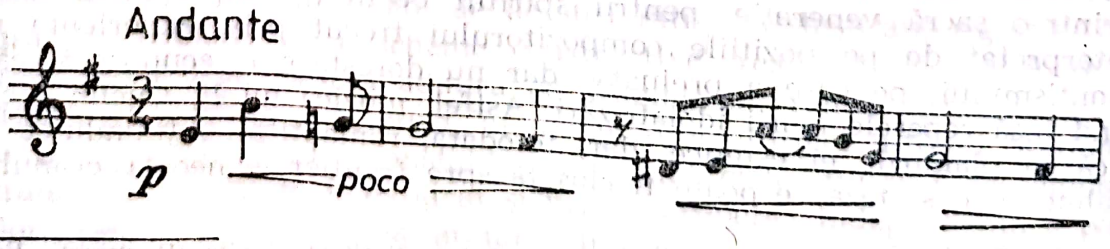
Puține date se cunosc despre *Simfonia nr. 1* de Alfonso Castaldi, partitura fiind pierdută. Compunerea ei se înscrie în frămîntările anilor 1913—1916. *Simfonia nr. 1* poartă titlul programatic *Amore e Dolore* (Dragoste și suferință) după cum s-a arătat.

Și Alexandru Zirra abordează acest gen, compunînd în 1916 *Simfonia nr. 1, Călin*. Programatismul inspirat de M. Eminescu, reprezintă o premieră pentru acest gen, iar pentru compozitor afirmarea unei consecvențe, căci, anterior, transpusese în genul vocal-simfonic *Luceafărul*. Ce păcat că *Simfonia* Călin nu se păstrează.

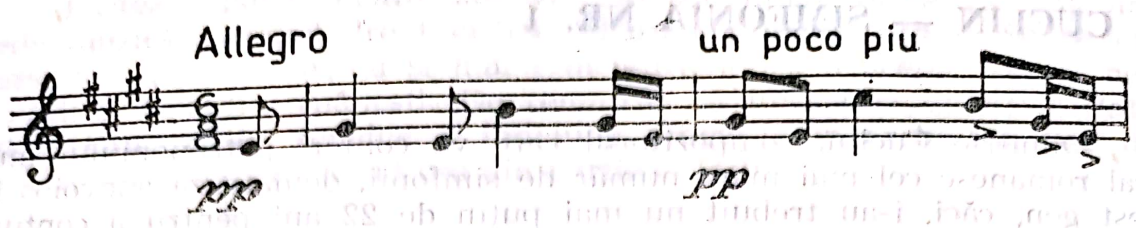
D. CUCLIN — SIMFONIA NR. 1

Dimitrie Cuclin, compozitorul care va conferi patrimoniului muzical românesc cel mai mare număr de simfonii, demarează anevoios în acest gen, căci, i-au trebuit nu mai puțin de 22 ani pentru a contura prima partitură a „Ciclului prologal". Mai concret, D. Cuclin scrie în 1910: *Simfonie (Symphonie) într-un singur moment, în Mi major.*[214] Era un *Allegro*, foarte amplu, deci, o *Simfonie* într-o singură mișcare, structură neobișnuită pentru un compozitor ce idealiza spiritul beethovenian, în plus, partizan al lui V. d'Indy, mai ales că datează din vremea studiilor la *Schola Cantorum*, putînd fi chiar o lucrare de școală. În anul 1912, D. Cuclin compune un *Scherzo* pentru orchestră, pe care-l prezintă la Premiul de compoziție *George Enescu*. Juriul îl distinge cu premiul I. Un an mai tîrziu, în 1913, D. Cuclin scrie *Uvertura*, un *Allegro* pentru orchestră. Aceste piese rămîn entități disparate, aproape două decenii, dar în 1932, copleșit de vestea morții profesorului său V. d'Indy, compune o *Elegie*, un *Andante* cu caracter meditativ, dramatic. D. Cuclin are revelația unei simfonii pe care o concepe prin asamblarea momentelor realizate disparat, dispuse în ordine inversă cronologiei. Acum se profilează *Simfonia nr. 1*, în mi minor (1910—1932), fiind astfel formată: *Elegie, Uvertură, Scherzo* și *Finale* în relația: *Andante, Allegro, Scherzo* și *Allegro*.

Întrebarea legitimă care se naște este: părțile respective reușesc să alcătuiască o simfonie unitară? Nu se simte diferența dintre magma care le compune, ținînd cont de intervalul de timp care le desparte? Curios, stilul lui Cuclin apare atît de integru, încît nu se deslușește nici o deosebire stilistică esențială între părțile componente ale primei *Simfonii*. În plus, atunci cînd a conceput *Elegia* compozitorul, bănuim că avea intenția de a închega cele patru entități și, în acest scop, a căutat un element de sudură care nu e doar cel tonal, mi minor, ce se va raporta la *Finalul* Mi major, ci și de ordin tematic, tema *Elegiei* asociindu-se cu tema *Symphoniei*, prin structura arpegiată, prin ambitus și vehicularea unor intervale de o asemănătoare manieră. Alăturarea temelor principale, inițiale, din părțile extreme, este edificatoare pentru relația tematismului ce determină înrudirea:



[214] Cuclin, Dimitrie, *Mes Symphonies*, manuscris, aflat în colecția Liviu Rusu.



Și totuși, *Simfonia* colectează relicve neunitare, însuși autorul sesizînd tenta mai îndrăzneață din *Uvertură*, acuzată de unii critici ca „hipermodernă", în timp ce *Scherzo*-ul e, conform lui D. Cuclin, à la „Beethoven, Weber, Wagner". Între prima parte, mai sobră și mai proprie stilului compozitorului, și următoarele trei, se conturează o deosebire, căci acestea trădează mereu afinitățile compozitorului cu idolii dispăruți. Și, continuînd această idee, tema a doua din final a fost plămădită „în caracter popular", termen folosit în 1952 în *Mes symphonies*.

Acest ultim aspect merită mai multă atenție, deoarece înseamnă că, în 1910, D. Cuclin a fost preocupat să imprime, măcar unei secțiuni a *Symphoniei* sale o amprentă românească, deci în același timp cu S. Golestan și I. Bohociu. Și mai interesant ne apare faptul că opțiunea lui D. Cuclin spre atribuirea unor formule cu asociație folclorică se realizează prin apelarea la entități sonore ce se raportează la *Preludiul la unison* din *Suita nr. 1 pentru orchestră* de George Enescu, indicat de D. Cuclin în manuscrisul citat și apoi de V. Tomescu.[215] Astfel, studierea creației respectivei perioade are darul să proiecteze uriașa înrîurire exercitată de către George Enescu asupra colegilor de breaslă români. Dar și în *Scherzo*, mai exact, în *Trio* se poate vorbi de interferări folclorice generalizate. Există apoi un etos, o anume sensibilitate ce se desprinde din muzica *Simfoniei*, care creează o atmosferă specifică.

Aceste aspecte nu sînt dominante, stilul *Simfoniei nr. 1* de D. Cuclin e brăzdat de la un capăt la altul de reminiscențe, de elemente care favorizează conexiuni, asociații, reverberații, căci compozitorul poartă un prea mare respect tradiției, pentru a nu prelua, pentru a nu o continua. Astfel, limbajul *Simfoniei* nu e scutit de clișee beethoveniene, dar și romantice, predominante fiind cele wagneriene și franckiene, într-un amestec foarte curios, am zice, personal, făcînd imposibilă o transantă determinare.

Este limpede că, în calitatea sa de discipol convins și onest al *Scholei Cantorum*, al lui V. d'Indy, D. Cuclin nu se putea prezenta decît printr-o sacră venerație pentru spiritul beethovenian, spiritul clasic, interpretat de pe pozițiile compozitorului trecut prin experiența romantismului, pe care a preluat-o dar nu dorește s-o recunoască, căutînd însă reperele marii idolatrizări. Astfel, muzica lui D. Cuclin e clasică în planurile ei estetice, dar, totodată, romantică, obținîndu-se finalmente o sinteză ce poate fi clasată spre frontierele neoclasicismului.

---

[215] Tomescu, Vasile. *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. București, Edit. Uniunii Compozitorilor, 1956, p. 68.

Incontestabil, D. Cuclin nu dispune de o tehnică de compoziție atît de emancipată încît să fie original, adică, detașat de sferele de influență recognoscibile, dar, pe de altă parte, personalitatea sa e atît de puternică, încît își permite să se complacă într-o asemenea postură stilistică, într-un fel epigonică, putînd însă zămisli cu mijloace oarecum desuete, purtate, demonetizate, o muzică antrenantă, uneori puternică, realizată cu tensiune și forță dramatică. Acesta e adevărul, în pofida limbajului ce trădează semne de epuizare, de uzură, D. Cuclin are ce comunica și o face într-o manieră proprie, ținînd atenția veșnic trează, atingînd momente de strălucire și maximă încordare. Iată de ce, comparativ cu alți compozitori români, autori de simfonii, evident nu și George Enescu, *Simfonia nr. 1* a lui D. Cuclin are vitalitate, apare viguroasă și interesantă, oferind o mare bogăție de idei, într-un limbaj oarecum familiar literaturii clasice și romantice.

Investind o înaltă considerație în genul simfoniei, D. Cuclin o abordează pentru a vehicula idealurile umane și, în acest scop, plasează în centru omul, cu problematica complexă a vieții sale, aflată într-un veșnic freamăt, urmînd cu pasiune progresul și fericirea, înfruntînd forțele ostile care căutau să-l subjuge, să-l înfrîngă. Tenacitatea caracterului, credința în adevăr, bucuria existenței sînt cîteva din sferele ideatice pe care le cîntă D. Cuclin în muzica sa, exprimînd năzuința spre înălțarea sufletului, puritate morală și fericire.

O ideatică pe cît de bogată pe atît de răscolitoare se vehiculează în *Simfonia nr. 1,* ale cărei părți capătă axe comune tocmai prin încărcătura filozofică densă, incitînd fantezia, predispunînd la meditare asupra sensurilor vieții, proiectînd, către final, o puternică voință de acționare, datorită tonusului mobilizator, de suflu eroico-dramatic. Energia propulsată de muzica *Simfoniei* înscrie o spirală, dispunerea fericită a părților făcînd ca tensiunea să marcheze o continuă gradație, pînă în coda finalului, realizată cu nerv, într-o expresie virilă, extatică, fascinantă.

Prin modalitatea folosirii aparatului orchestral, alcătuit în conformitate cu rețetarul wagnerian, D. Cuclin este un incorigibil romantic, mizînd pe sonorități masive, pe volume îngroșate, pe contraste timbrale. În partitura primei *Simfonii* există o interesantă echilibrare a ponderii armoniei cu polifonia, într-o desfășurare lipsită de rigiditate, subordonată evidențierii componentei melodice, suverană pretutindeni, conducînd cu autoritate fluxul sonor. Adversar al uzurpării primatului tematic, D. Cuclin pare tentat de principiul romantic al pluritematismului, reliefurile fiind condiționate de acestea într-o desfășurare riguros condusă, în virtutea unor scheme constructive, realizate cu pricepere și simț arhitectural. Deși îi admiră pe Wagner și Franck, urmîndu-le îndeaproape unele clișee, totuși, în planul dramaturgiei întregii *Simfonii,* nu se vehiculează idei constante, principiul ciclic fiindu-i deocamdată străin, ceea ce poate fi explicat și prin conceperea independentă a părților, care, după cum s-a arătat, ulterior au fost asamblate într-un corp comun.

Scanned with OKEN Scanner

D. Cuclin e inițiat în tainele simfonismului, știind să le stăpînească de minune. Bunăoară, demonstrează o neîntrecută inventivitate a melodiei care, e drept, nu este prea originală dar, în schimb, e zămislită după cele mai subtile, complexe și savante reguli, și în această ordine de idei, orișicare temă susține, etalează un proces migălos al devenirii din aproape în aproape. Temele sale sînt ample, multifrazale, avînd un mecanism de organizare logic, fiecare interval putîndu-se legitima nu numai prin ceea ce exprimă, dar și printr-o filiație derivantă din ceva preexistent, conducînd, printr-o tehnică variațională, la ceva nou, la o calitate superioară. Pilduitoare în acest sens este tema principală a *Elegiei* în întreaga ei derulare, și nu doar atît cît a fost reținută în exemplul nostru anterior. Să prezentăm însă *Simfonia în mi minor*, sistematic.

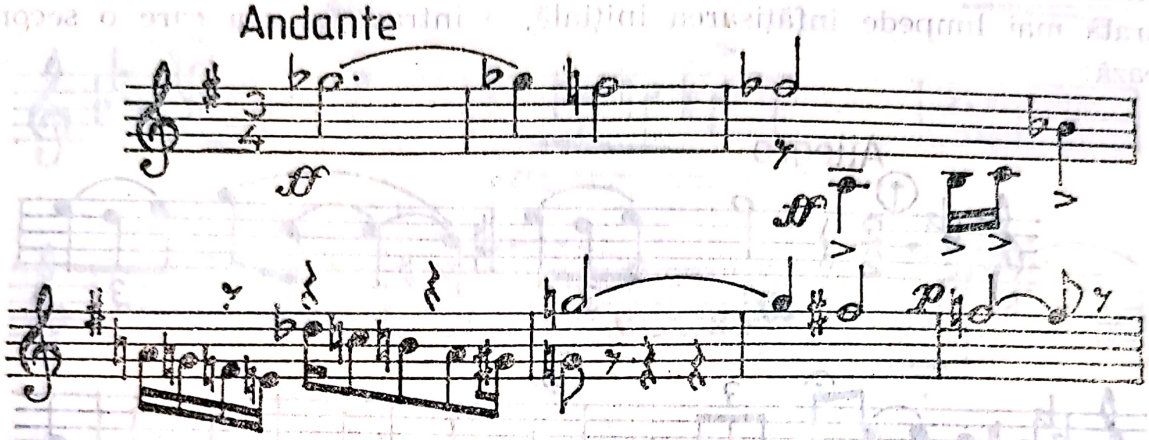
Partea I-a, *Elegie*, este un *Andante*, în mi minor, avînd formă de lied. Caracterul muzicii se identifică în culorile sale întunecoase, sentimentul de durere, mîhnire se vehiculează într-o ambianță gînditoare, sensul vieții, al luptei pentru afirmare fiind serios pus în cumpănă. Linia melodică este ondulată, cu arcade interogative, cu traiecte sinuoase, cu cadențări de secundă mică lăsate suspendate. Motivul următor continuă neliniștita meditare, ceea ce face ca impresiile să se acumuleze, adîncind suferința. Tema principală, expusă de viori, e îmbogățită prin vocile ce o completează, ale viorilor secunde și violelor, în mers cromatic, prin acorduri mobile ce se reazemă pe pedala tonicii. Arcul melodic e generos, iar reluările, pe alte trepte, intensifică expresia de jale, conferind secțiunii A spectre bogate, menite să copleșească.

În acest sens se pot inventaria o serie de procedee, pornind de la extensiile intervalice la secvențări, de la rarefieri la îngrămădiri, a căror conduită poate facilita asociații cu procedee specifice lui Ceaikovski (nr. 1, *animato*, pasajul din partida flautului). Revenirile motivice sînt caracteristice și bine venite, dar vor servi drept pivot pentru o nouă arcadă, și mai complexă, în care salturile intervalice vor depăși, uneori, octava, pe un fundal fremătător, ceea ce va spori tensiunea, mai ales că blocurile armonice încredințate suflătorilor de alamă trasează linii ferme, ascuțite, semnificînd voința implacabilă a unui destin ce nu se înduioșează.

De fapt, D. Cuclin recurge la o strategie simfonică acreditată de unii compozitori romantici, purtînd ostilitățile, cel puțin, pe două planuri. Primul este cel al stratului melodic, principal, care e direct, cu liniii ușor de urmărit, fiind mereu frontal. Al doilea e reprezentat de vocile subsidiare care macină, se opun, subminează. Ele nu au profil pregnant, nu vor căpăta individualizare, dar exercită o puternică acțiune contrarie, imprimînd întregului nerv și patos. Acest al doilea plan, necoerent deocamdată, schițat prin linii alambicate, mai curînd prin impulsuri energice, va căpăta contur ceva mai tîrziu. Tocmai această desfășurare biplană, cu elemente contrarii concomitente, face ca intensitatea expresiei, a dramatismului să fie reală și de o anume forță.

Din recuzita procedeelor simfonice, D. Cuclin preia și contrastul dintre o stare melodică, latentă, trasată în valori largi ce emană calm, și

o stare dinamică în valori ritmice mici, orientată ascendent, oferind un contrast vehement. Cu acest procedeu, compozitorul operează la încheierea secțiunii A, tema colțuroasă, energică, sincopată, fiind într-un sens și anticipativă pentru chipul temei din secțiunea B. Dar iată cele două planuri descrise:

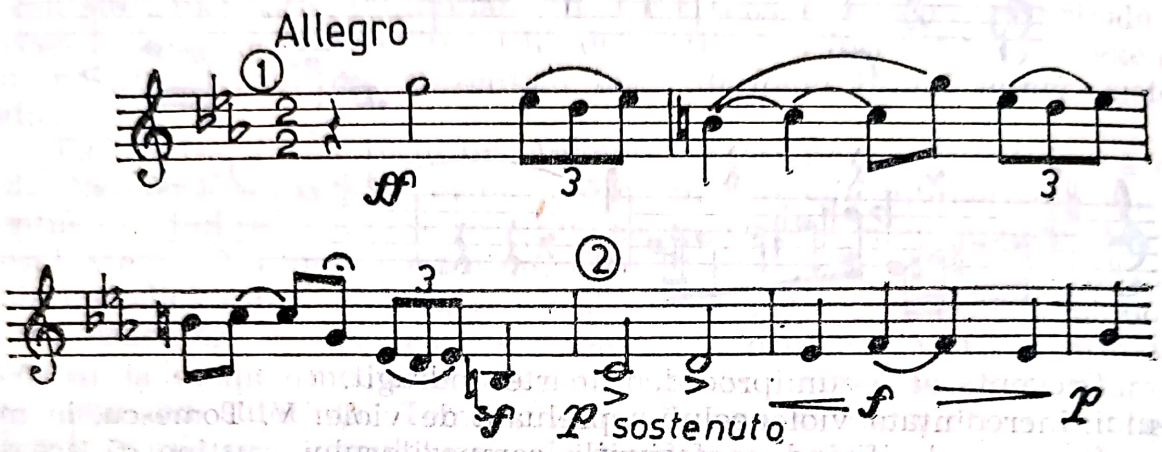


Secvențarea e un procedeu foarte îndrăgit, ce apare și în tema B-ului, încredințată violoncelului, preluată de viole. V. Tomescu, în monografia sa, valorificînd confesiunile compozitorului, susține că această temă îl reprezintă pe Vincent d'Indy, care cere autoritar discipolilor să făurească „... opere dătătoare de speranță și fericire"[216]. Tema aceasta cu reminiscențe wagneriene, cunoaște o scurtă dezvoltare, o strălucire monumentală, *Allegro vivo*, îndemnînd parcă la acțiune, conferind încredere. Există un moment în care corzile dublate de flauți și oboi, acompaniate de alte instrumente ce asigură veșmîntul armonic, au o jubilație melodică în octavă, în registrul înalt, etalînd un mers cu salturi și sincope ce favorizează asociații cu *Octuorul* lui G. Enescu. Revine secțiunea A, prin tema purtată tot de viorile prime, dar ușor variată și de o manieră concentrată, amplificînd încordarea, atunci cînd se culminează printr-o progresie armonică ce va fi intonată izoritmic de întreaga orchestră, o succesiune cromatică de acorduri ... O vor prelua și flauții, în do minor, după care are loc iarăși confruntarea celor două planuri: static și dinamic, pentru ca să se instaureze formule concluzive ce vor încheia această mișcare, într-o ambianță de tristețe și reculegere, dar și într-o stare de hotărîre pentru a nu dezarma în fața adversităților. Ultimele măsuri sînt în Mi major, iar acordul final e de tonică, la care se adaugă acordul major de pe treapta a II-a, *fa diez — la diez — do diez!*

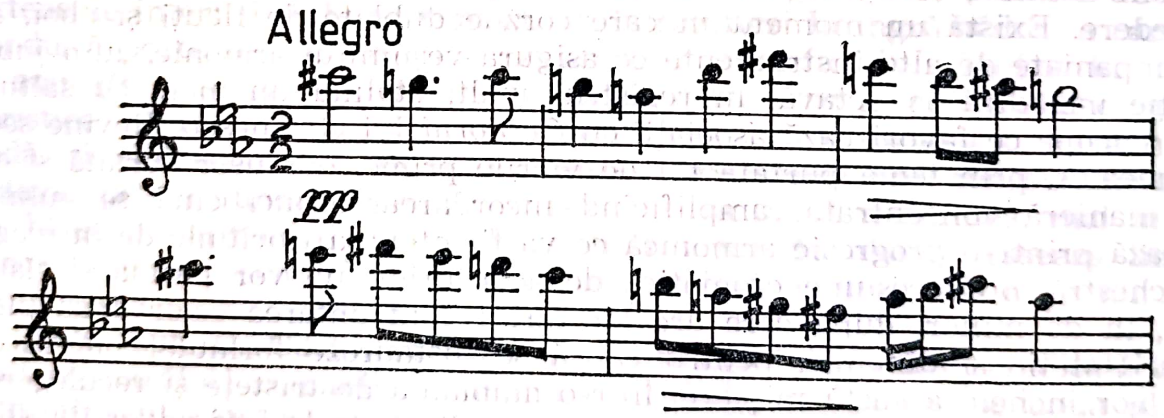
Uvertura, Allegro, în do minor, încheindu-se în omonima majoră, exprimă o debordantă energie. Compozitorul rulează trei sfere tematice, foarte detașate, avînd entități structurale contrapuse. Prima e chiar ideea principală a allegro-ului de sonată, viguroasă, nu foarte pregnantă ca fizionomie, avînd particularitatea că se erijează în mereu alte

[216] Tomescu, Vasile. *Op. cit.*, p. 46.

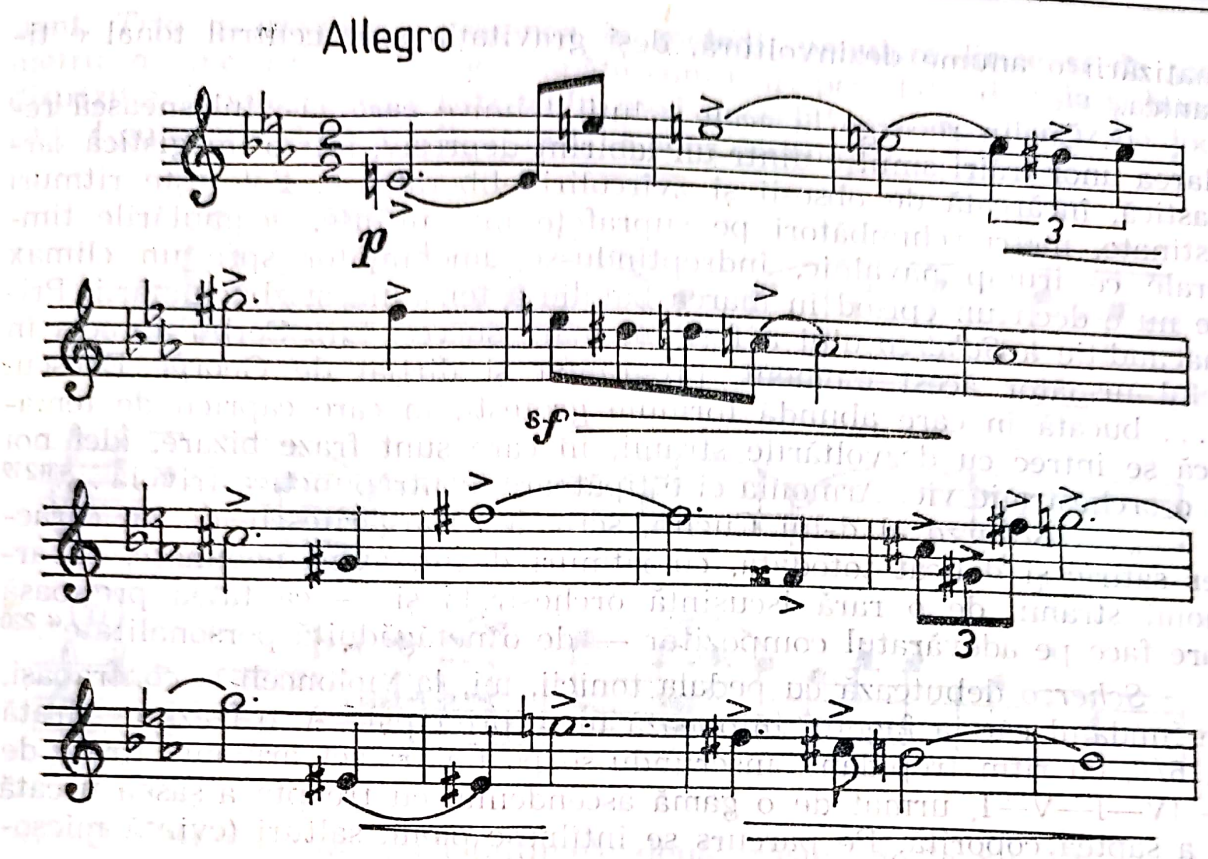
chipuri, printr-o tehnică variațională ce conduce la nu mai puțin de șase fraze cu o alură romantică, desfășurîndu-se linear de o asemenea manieră, încît preiau și atributele punții. De fapt, fraza cu care debutează nu e învestită cu un asemenea potențial dezvoltător, ca și cea care o urmează, dar în structura ei se pot discerne chipurile ulterioare. Iată conturată mai limpede înfățișarea inițială, o intradă și cea care o secondează:



A doua, îndeplinește rolul de temă secundară, în La major; e lirică, pastorală, avînd iz folcloric:



Se reafirmă motivul intradei pentru a marca episodul în care sonoritățile alămurilor instaurează o expresie eroică, prin a treia sferă tematică. Pe tremolo-ul viorilor, acordul La major, cornii intonează o temă luminoasă, cu accente mărețe, dramatice, descinzînd din modele wagneriene, avînd mai tîrziu și unele disparate formule ce pot duce gîndul spre tema principală a *Simfoniei nr. 1* de George Enescu. Momentul e somptuos și determină o puternică încordare, ceea ce apare clar din tema preluată de trompetă de la cornul I;



D. Cuclin înlocuiește dezvoltarea printr-un episod eroico-dramatic, care o suplinește de minune. Totuși, se naște întrebarea, de ce nu a recurs la tehnica travaliului, prin remodelarea celor două entități tematice principale? Să se fi considerat că uzase îndeajuns prima temă în expoziție? În tot cazul, în dezvoltare, grupul ideatic principal se menține în do minor, dar numai cîteva fraze din expoziție se reiau, în timp ce a doua, în Do major, e integrală, ba chiar în sonorități mai bogate, căci la reprofilarea ei nu mai sînt antrenate doar instrumentele de suflat din lemn, ci toate compartimentele care acompaniază. Dinamizarea ei se afirmă prin conferirea unor formule melismatice cvasiorientale, ca la Rimski-Korsakov (nr. 38), după care se imprimă accente ritmice hotărîte, căpătînd alură imnică, de marș. Aceasta echivalează în plan filozofic cu ceea ce susține V. Tomescu că semnifică: „victoria", „puterea neînvinsă", magnificență,[217] într-un elan de nestăvilit, prin acorduri pe ritmuri incisive, punctînd mereu impetuozitatea elanului dezlănțuit.

Partea a treia, *Allegro,* mi minor - Mi major, este un impetuos *Scherzo,* scris în decurs de patru săptămîni, la Paris,[218] debordînd o clocotitoare forță, într-o desfășurare dinamică, oferind contraste puternice și imagini pregnante. Spiritul beethovenian este prezent prin ritmica viguroasă și răspicată, prin structura arhitectonică, prin felul cum sînt tratate partidele instrumentale. În același timp, *Scherzo*-ul are suflu cuceritor, în care acționează atribute intervalice ce datorează cro-

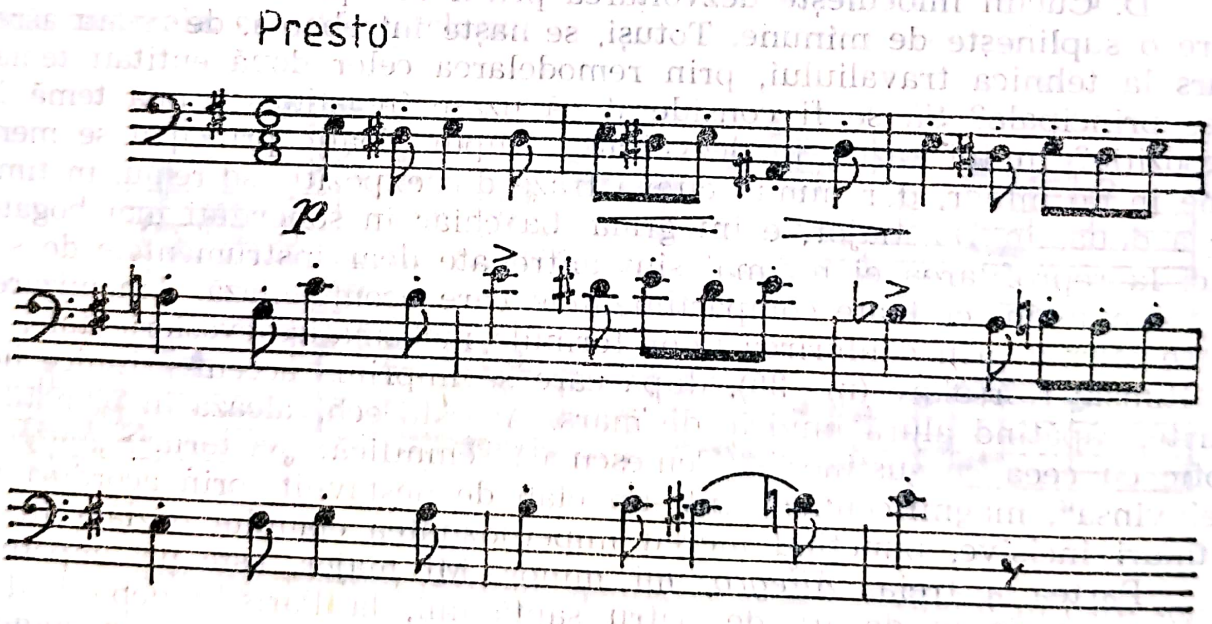
[217] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 51—52
[218] Tomescu, V. *Op. cit.*, p. 53

matizării o anume dezinvoltură, deși gravitația spre centrul tonal e tiranică.

D. Cuclin recurge la acele soluții tehnice care să-i înlesnească redarea unor trăiri smulse dintr-un labirint depresiv, într-o imagistică sarcastică, încărcată de obsesii și zvîrcoliri eliberatoare. Folosește ritmuri ostinato, metri schimbători pe suprafețe mai întinse, acumulările timbrale ce irump năvalnic, îndreptîndu-se amenințător spre un climax ce nu e decît un episod în marea bătălie a tensiunii și zbuciumării. Prima audiție a *Scherzo*-ului a fost un mare succes. Em. Cerbu aprecia în felul următor acest moment, programat și dirijat de George Enescu: „... bucată în care abundă formule grotești, în care capricii de tematică se întrec cu dezvoltările stranii, în care sunt fraze bizare, idei noi și o orchestrație vie. Armonia ei e țipătoare, contrapunctica frivolă ...“[219]

„... *Scherzo* al d-lui Cuclin, scria M. Mărgăritescu, de un caracter satiric și delicat totodată, cu ritmuri de un avînt nebunesc, cu armonii stranii, de o rară iscusință orchestrală și — calitatea prețioasă care face pe adevăratul compozitor — de o netăgăduită personalitate“.[220]

Scherzo debutează cu pedala tonicii, mi, la violonceli și contrabași, pe fundalul căreia fagotul intonează tema principală A, o frază cvadrată în 6/8, cu ritm trepidant, înscriindu-se pe un traiect armonic firesc de I—IV—I—V—I, urmat de o gamă ascendentă, cu treapta a șasea urcată și a șaptea coborîtă. Pe parcurs se întîlnesc pieni, salturi (cvintă micșorată — cvartă mărită):

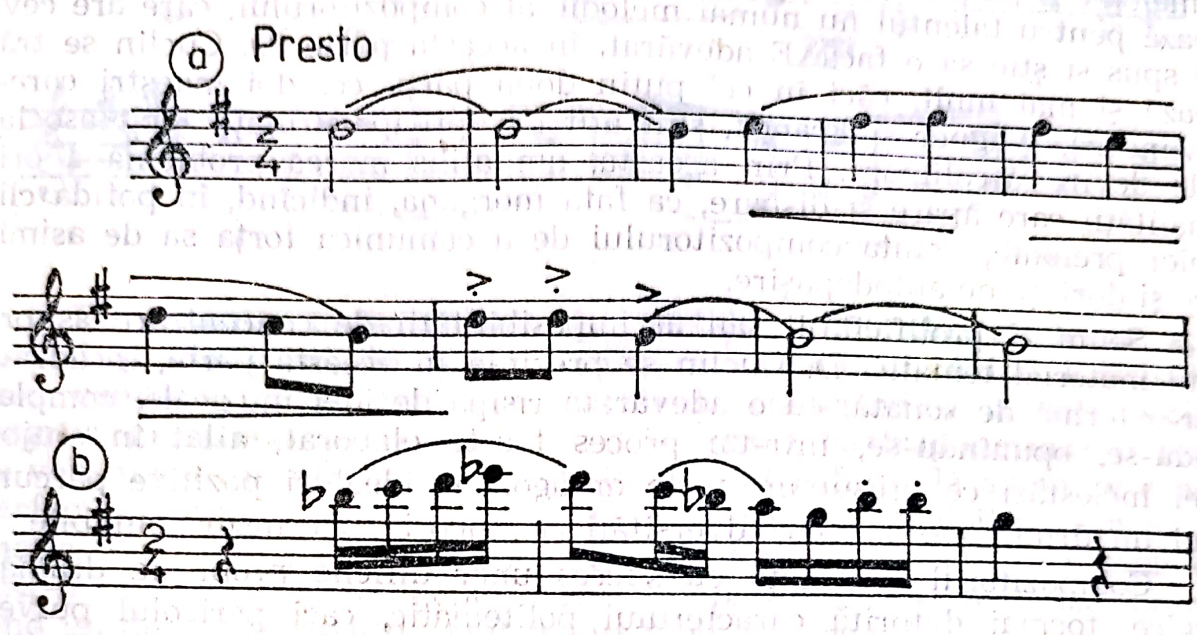


O scurtă secțiune cu arabescuri cromatice conduce la ceea ce prezintă tema a doua, sfîșietoare, dramatică, ce atestă influența exercitată de C. Franck. Revine și mai impetuos tema A, într-un tutti debor-

[219] Cerbu, Em. *Cronica muzicală*. În: *Cortina*, I, 6, 27 februarie 1915, p. 6

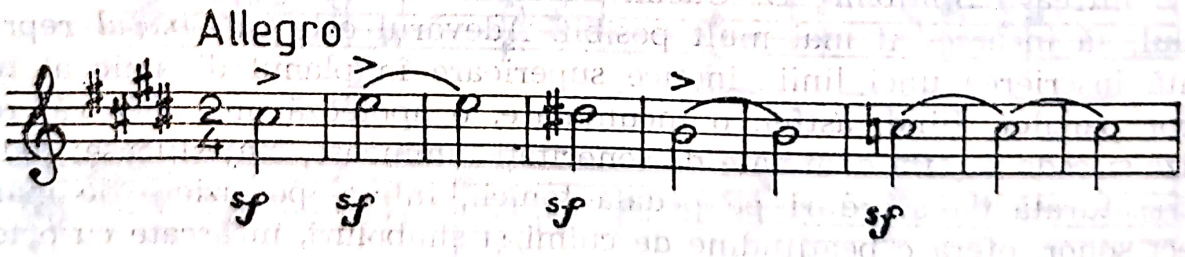
[220] Mărgăritescu, M. *Concertul „Asociației Muzicale Române“ cu concursul orchestrei Ministerului dirijată de George Enescu*. În: *Flacăra*, IV, 26, 28 februarie 1915, p. 175

dant. *Trio* își revendică originea în melodii populare lirice și de joc, metrul devine binar, imaginea capătă contururi pastelate, duioșia și buna dispoziție fiindu-i caracteristice. În mod deosebit, cadența are iz de joc, ca și figurația melodică a flautului, cu sens concluziv:



O formulă cadențială (ultimele două măsuri de la nr. 13) sînt iarăși interesante ca armonizare și accente, cu evidentă tentă de joc, cu sincopă, prefigurînd un procedeu ce va fi răspîndit mai tîrziu, inclusiv în creația lui S. Drăgoi, cadențînd prin salt de terță mică.

Revine secțiunea A, apoi trio-ul în Mi major, cu profil jucăuș românesc mai pronunțat, după care, în codă capătă amploare tema B-ului, franckiană, tot în Mi major; prima oară fusese în La major:



Astfel, *Scherzo* denotă o formă de lied-sonată, al doilea trio susținînd procedee dezvoltătoare, tema B-ului în care se contopiseră la început elementul cantabil, liric și ritmic dă cîștig de cauză jocului, în timp ce tema b, nu prea pregnantă inițial, devine monumentală în redarea alămurilor, celelalte instrumente evidențiind-o prin figurații de șaisprezecimi. În acest timp, doar timpanul jubilează menținînd ritmul în 6/8 al temei A, ca un fundal, impulsurile sale fiind marcante. Într-adevăr, somptuozitatea acestui *Scherzo* se datorează în mare parte elementului ritmic, proiectat cu impetuozitate. În general, această parte apare bine proporționată, concentrată și densă ca substanță.

Foarte desfășurată și complicată e partea a patra, *Symphonia, Allegro,* Mi major, oferind o muzică ce revarsă o mulțime de idei, încărcată de straie armonice, polifonice și timbrale impresionante. Abundența temelor e copleșitoare, năvălind una după alta, într-o succesiune ce pledează pentru talentul nu numai melodic al compozitorului, care are ceva de spus și știe să o facă. E adevărat, în această parte, D. Cuclin se trădează și mai mult, căci în cel puțin două părți, cei doi maeștri care-l fascinează, Wagner și Franck, sînt atît de aproape urmați, încît asociațiile devin răscolitoare. Prin aceasta, am atins marea problemă a originalității care apare și dispare, ca fata morgana, indicînd, în pofida clișeelor preluate, voința compozitorului de a comunica forța sa de asimilare și dorința de autodepășire.

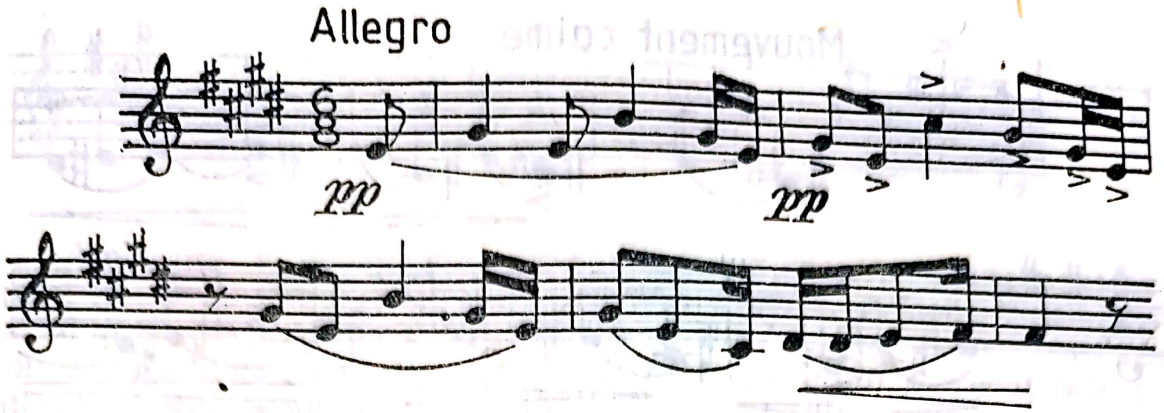
Semn al prolificității sau al imposibilității de concentrare asupra unui material tematic, D. Cuclin se prezintă în această parte, încadrată într-o formă de sonată, cu o adevărată risipă de idei muzicale, completîndu-se, opunîndu-se, într-un proces foarte elaborat, aflat în slujba unei încleștări ce presupune forțe antagonice, idealuri pozitive parcurgînd un drum presărat cu adversități ce uneori par insurmontabile.

Compozitorul face față cu succes unor dificile probleme dramaturgice, tocmai datorită caracterului politematic, căci pericolul pulverizării e iminent și trebuie spus limpede, nu a fost evitat în totalitate, unele lungimi și deformări apărînd concludente. Tînărul compozitor în uriașu-i clocot sufletesc, dornic de a epata, de a-și demonstra resursele creatoare, măiestria, arată mai mult decît e necesar, împingînd cadrele arhitecturale la dimensiuni exacerbate, atestîndu-și în acest fel, apartenența la romantismul tardiv, pentru care revărsarea fanteziei e un indiciu de calitate.

Nu este lipsit de importanță nici faptul că, gîndind această parte ca o întreagă *Simfonie,* D. Cuclin a fost tentat să suprasolicite materialul, să încarce cît mai mult posibil. Adevărul este că *Finalul* reprezintă înscrierea unei linii cinetice superioare în planul dinamic al tuturor părților, fiind, astfel, o încununare, o apoteoză, mai ales că, repriza și coda se află dominate de sonorități luminoase, majestuoase; coda, ultrasaturată de acorduri pe pedala tonicii, într-o ipostaziere de mare efect sonor, oferă o beatitudine de culmi și simboluri, încărcate cu o tonifiantă expresie, după atîtea momente de încleștare crîncenă și adversitate. Ascultînd numai această coda, se poate constata că D. Cuclin stăpînește bine arsenalul componistic, fiind predispus să insiste, atît cît crede, pentru a-și copleși auditoriul, pentru a-l convinge că arta muzicală este „o întreagă filozofie".[221]

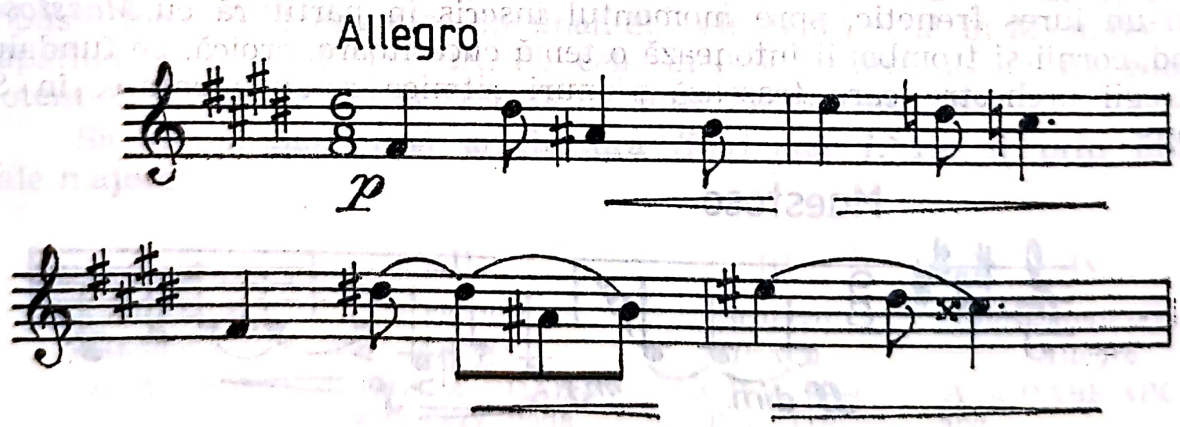
Clarinetul, oboiul și clarinetul iarăși, pe fundalul acordului de tonică tremolat la corzi, expune tema principală a finalului, activă, avînd profil arpegiat:

[221] Tomescu, Vasile; *Op. cit.*, p. 53

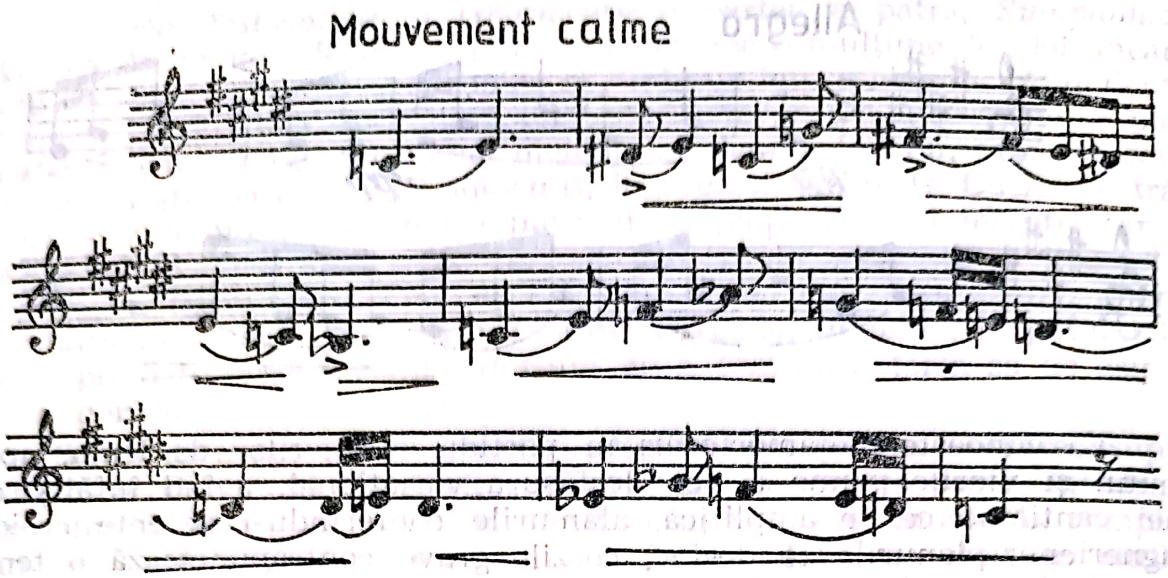


Va cunoaște metamorfozări în partida suflătorilor de lemn, apoi flautul și viorile prime o vor desfășura variațional, avînd înfățișarea unei cantilene ce se amplifică, alămurile conferindu-i accente eroice, wagneriene; planurile se desfac, corzile grave contrapunctează o temă ce vehiculează printr-un desen ritmic punctat o formulă axată pe cvartă perfectă. Acesta nu e decît o anticipare al celui de al doilea element tematic. Puntea e meticulos croită prin șiraguri de pasaje ce se împletesc într-o scriitură contrapunctică liberă, ce poartă ecouri tematice, proiectînd un demers fluctuant, nefixat într-o entitate reliefată.

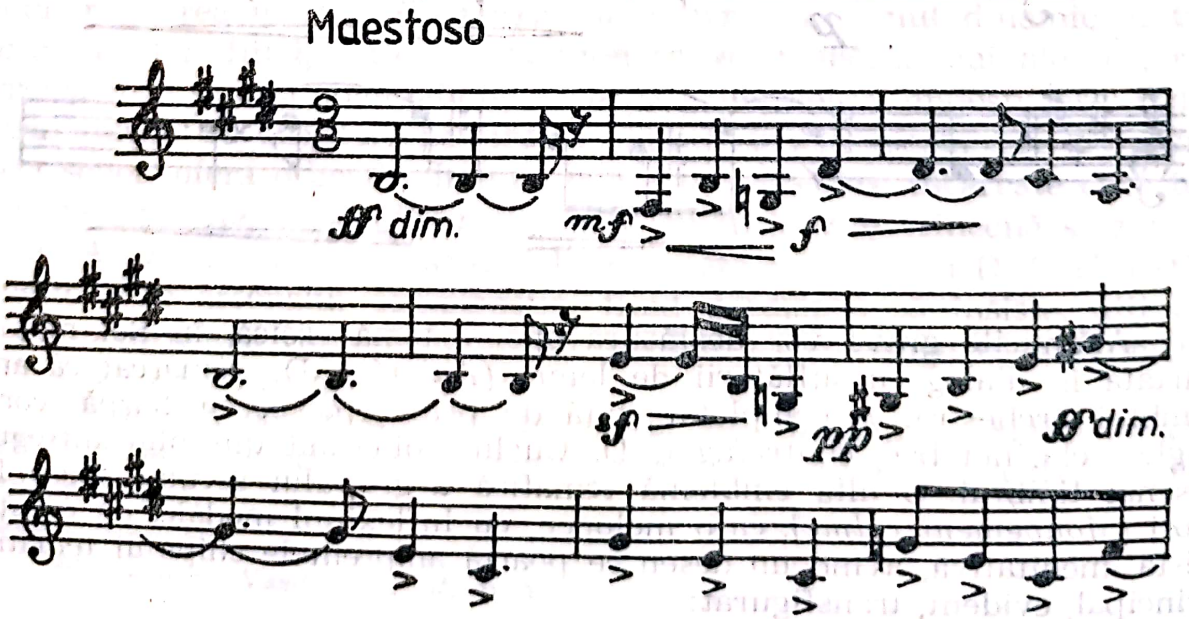
În schimb, grupul temelor secundare e foarte generos reprezentat, avînd cel puțin trei embleme distincte. Tot suflătorii de lemn prezintă, în registrul înalt, în Si major, prima emblemă secundară, o melodie avîntată, expansivă, ca o încordare a voinței ce conține reminescențe franckiene:

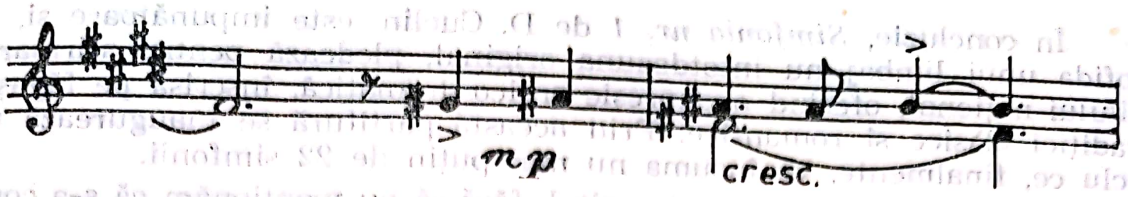


Alămurile grave vor desfășura apoi o temă eroică, în Sol major, purtată în dialog cu suflătorii de lemn *(Animée)*. De remarcat că ansamblul orchestral e completat, față de prima parte, cu harpă, corn englez, clarinet bas, contrafagot, D. Cuclin solicitînd din plin întregul arsenal timbral. O altă emblemă tematică a grupului secund apare la viori *(Mouvement calme)*, ca o melopee, cu inflexiuni modale, de esență tristă, meditativă, avînd un desen ce poartă amprentele chipului tematic principal, evident, transfigurat:



Dezvoltarea, *Mouvement assez vif,* e bogată în planuri, cu efecte contrastante, linii paralele, valori ce se înalță monumental și cad, pentru a reveni și mai impetuos. Există în această secțiune o sufocantă tensiune dramatică, admirabil condusă, cu episoade dinamice, în care tot mai semeț se ridică expresia eroică, suflul mobilizator, instaurîndu-se o luminozitate din ce în ce mai strălucitoare. Tema principală răsună la viori ca o melodie cu profil liric. Oboii trasează o linie generoasă pe structura primei embleme secundare, dar, concomitent, se conturează o temă de mai tîrziu. Flauții au iarăși emblema primă a temei secundare, care sună și mai nedisimulat în maniera franckiană. Totul însă se îndreaptă, într-un iureș frenetic, spre momentul înscris în partitură cu *Maestoso,* cînd, cornii și trombonii intonează o temă cuceritoare, eroică, pe fundalul întregii orchestre care trasează planuri ritmice complementare, în Si major:





Ambianța e walkiriană, sonoritatea luxuriantă e incandescentă. Apare la violă tema principală, vestind repriza, evident, dinamizată. Va interveni și fagotul, viorile, fiecare cu alte ipostaze ale aceleiași teme, ușor de identificat, dar de expresie meditativă; eroul a trecut prin purgatoriul luptei, acum privește retrospectiv, cu calm, spre cele parcurse. Este însă o falsă repriză, căci adevărata e marcată de indicația *Tempo primo*, Mi major, cînd se percep două elemente ale temei principale, primul introvertit, la flauți și corn englez, al doilea la violonceli și contrabași. Se readuce puntea, primul element secundar, în tonalitatea de bază, într-o impetuoasă desfășurare a viorilor prime în octavă, registrul înalt. E vehiculată și emblema a doua a temei secundare. Sonorități cu iz funebru, de maximă reculegere, apar în dialogul acordurilor harpei și în melopeea corzilor, cu ecouri ale temei principale dar și a celei de a treia embleme secundare *(Calme)*, care nu este decît liniștea dinaintea codei. Structurată pe tema eroică din finalul dezvoltării, în Mi major, întreaga orchestră intonează Coda aidoma unui luminos coral, *Maestoso*, după care pe pedala armoniei tonicii a corzilor și suflătorilor de lemn, alămurile punctează strălucitoare acorduri finale, unele cu funcții politonale. Așadar, comparativ cu expoziția, dezvoltarea e restrînsă ca, de altfel, și reexpoziția, chiar dacă temele sînt prezente. Particularitatea care se cere observată, e expunerea la sfîrșitul dezvoltării a unei foarte robuste teme, în tonalitatea dominantei, reluată în codă în Mi major, ea căpătînd ca expresie contururile cele mai pregnante, avînd un enorm potențial, încununînd prin forța sa traiectul întregii simfonii.

Să recapitulăm însă arhitectura *Simfoniei I*, fie și prin liniile sale majore:

I	II	III	IV
Elegie-Prolog	*Uvertură*	*Scherzo*	*Symphonie-Final*
Andante	*Allegro*	*Presto*	*Allegro*
A B A	A B C A B D A B	A B A B A	A B C D A B E A B C D E
	exp. dezv. coda	Trio, Trio	abc
	Repr.		Exp. Dezv. Repr.
mi si/mi, do, mi	do La Do Do		Mi, si Si Mi
			Sol, do
Lied	Sonată	Lied-Sonată	Sonată

Deși nu se știe despre D. Cuclin că în procesul componistic ar fi ținut cont și de proporția de aur, totuși, în unele părți se marchează secționări în momentele cheie, de maximă culminație. Astfel e tema alămurilor (D) în *Uvertură* și apariția reprizei în *Final*.

În concluzie, *Simfonia nr. 1* de D. Cuclin este impunătoare și, în pofida unui limbaj nu întotdeauna original, pledează pentru afirmarea stilului național, oferind o expresie eroico-dramatică, înscrisă pe făgașul tradiției clasice și romantice. Prin această partitură se inaugurează un ciclu ce, finalmente, va însuma nu mai puțin de 22 simfonii.

Dar să nu încheiem acest capitol, fără să nu menționăm că s-a compus și o *Simfonietta*, de către Hermann Klee, în 1913, an în care a și fost prezentată publicului din Bistrița.

MUZICA DE CAMERĂ

Domeniu vast de etalare a fanteziei componistice, muzica instrumentală de cameră a beneficiat de un interes constant, afirmîndu-se într-un bogat spectru de genuri și forme. Multitudinea chipurilor sub care se prezintă complică tentativa de selectare și mai ales de sistematizare, deoarece încadrarea apare subminată adeseori de trăsături particulare ce fac discutabilă norma de clasificare, oferind mai multe posibilități prin aspectele lor, anihilînd opțiunea printr-o alta, mai ademenitoare și mai conformă fenomenului cameral dat.

Cu toate acestea, departajăm creațiile în funcție de instrumentul sau instrumentele destinate: pian, vioară, violoncel, în aceste din urmă cazuri și pian, alte cupluri instrumentale, cvartet, și ansambluri mai mari, de la cvintet la dixtuor. Evident, neajunsul care operează privește antipodul factorului pozitiv, mai concret, diseminarea creației unui anumit compozitor. Sub acest aspect, ideal ar fi fost ca întreaga creație a unui autor, indiferent de gen, să fie compartimentată monografic, pentru a determina atuurile respectivei individualități creatoare. Există și alte variante, în cadrul genurilor, bunăoară, creația pianistică poate fi structurată pe genuri: miniatura, fantezia, rapsodia, suita, sonata...

Și în acest caz se ivesc suficiente dezavantaje, cel mai important fiind o și mai accentuată pulverizare a contribuției fiecărui autor. Atunci? Încercăm o abordare sintetică, menținînd strategia volumelor anterioare, conștienți fiind de riscurile pe care le implică.

Observînd că în muzica instrumentală a acestei etape, 1898—1920 s-au impus, față de numărul opusurilor, puține titluri de răsunet, deducem, prin analogie cu creația corală, că este mai puțin compactă, mai puțin cunoscută. Există cîteva piese de mare popularitate și, de-

sigur, este cîntată creația lui George Enescu, devenită o componentă fundamentală a repertoriului curent, însă continuă să rămînă în afara respectivului perimetru o serie de interesante și valoroase partituri. Efectul negativ al acestei situații se identifică cu impresia, spre exemplu, că nu dispunem de sonate pentru pian, pentru vioară și pian, repertoriul curent neonorîndu-le, generîndu-se o falsă realitate, literatura muzicală autohtonă dispunînd de asemenea creații din respectiva perioadă.

Procedînd la o retrospectivă conștiincioasă a frontului creației camerale instrumentale, rupem vălul uitării care acoperă titluri și chiar autori, ceea ce ne constrînge să adoptăm metoda informatică, secondată de cea analitică, și numai într-o măsură restrînsă, cea sintetică, comparativă. O atare atitudine obligă la obiectivitate, ceea ce înseamnă acordarea atenției cuvenite, teoretic, tuturor creațiilor, evident, dacă au fost depistate, deoarece unele se mai află în colecții particulare, altele, probabil, s-au pierdut definitiv. Așadar, acordăm tuturor partiturilor, implicit, tuturor compozitorilor atenție, deși nu o justifică prin prisma unei exigențe ierarhice, valoarea artistică a paginilor respective nefiind semnificativă, neaspirînd la recunoaștere universală. Totuși, în procesul cristalizării școlii muzicale indigene de compoziție, marchează o însemnătate, ceea ce le conferă dreptul la considerație.

Creația instrumentală, deși etalează mare fluctuație în privința măiestriei, are, pe ansamblu, o ținută ce pledează pentru profesionalism și, nu arareori, pentru spirit competitiv. Altfel spus, muzica românească este suficient de bogată pentru a oferi partituri pentru toate treptele de înțelegere și dificultate tehnică. Deși oscilante, sub raportul angajamentului național, partiturile camerale atestă un salt vizibil în direcția preluării superioare a sugestiilor stratului folcloric, deoarece se asanase terenul, căutîndu-se zone mai curate, necontaminate, găsindu-se modalități mai ingenioase pentru punerea lui în relief. Încă nu se realizează procesul de generalizare folclorică, așa cum se va înfățișa în *Sonata a III-a op. 25, pentru pian și vioară* de G. Enescu, dar căutările sînt aproape de țintă și o serie de creații îl premerg, indicînd și o posibilă stilizare, aptă să fuzioneze coordonatele naționale și universale.

Dar dualismul acestor două entități va fi foarte accentuat, dînd, în cazul multor creații complexe, de amploare, cîștig de cauză stilului universal, căci spiritul tradițional acționa inhibator, deci tiranic, asupra autorilor cu o personalitate mai firavă. Cu toate acestea, sînt suficient de puternice și tendințele care vizau direcționarea națională, chiar raportate la genul coral, unde particularitățile melosului folcloric erau mai explicit formulate. În asemenea creații, metoda citării, iar dacă se apela la mai multe, a juxtapunerii este determinantă, ceea ce minimalizează aportul personalității celui în cauză. Metode mai subtile se întîlnesc din ce în ce mai des, dar nu vor avea o prea mare pondere, căci etapa are un accentuat caracter tranzitiv, fapt explicabil prin joncțiunea generațiilor și prin mutațiile stilistice care se produc la răscrucea secolelor XIX—XX, antrenînd o modificare vizibilă a lim-

Scanned with OKEN Scanner

bajului. Aceasta se va vedea prin diferența de clasă valorică a compozitorilor în cele din urmă, între, să zicem, Caudella și Enescu, pentru a nu apela la alte nume. Tocmai asemenea poli, determinați de mulți factori, nu numai cei ce derivă din atributele generațiilor, vor face ca peisajul muzicii camerale să fie generos, bogat și roditor.

Nu trebuie scăpat din vedere că, mai ales datorită lui George Enescu, dar nu numai, creația camerală românească a epocii are ecouri, fiind, în ceea ce avea mai valoros, programată și interpretată în țară și peste hotare, uneori și tipărită. Reverberațiile primelor audiții ale muzicii instrumentale sînt edificatoare pentru prestigiul ascendent al acestui domeniu de activitate creatoare, pledînd pentru intrarea într-un nou stadiu, acela al deplinei afirmări.

CREAȚIA PIANISTICĂ

Literatura pentru pian, în muzica românească, avea în 1898 o frumoasă tradiție. De la melodiile populare, ilustrate de autori anonimi sau de nume cu rezonanță, la mijlocul veacului trecut, se ajunge, către sfîrșitul lui, la abordarea superioară a formelor predilecte romantice, prin Carol Miculi și Iacob Mureșianu, înscriși pe linia lui Chopin, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy și Liszt. Chiar dacă oscilațiile lor între retorica lirică romantică și vectorul desprins din melodia jocului popular sînt puternice, uneori chiar derutante, un fapt rămîne deasupra îndoielii, tendința națională se accentuează progresiv, dovedindu-și eminența prin cuantumul sporit de originalitate. Și totuși, deși acest adevăr pare a fi indubitabil, el nu se impune restrictiv, o serie de autori vor persista în mrejele facturii interferate de reminiscențe acreditate, căutîndu-și individualitatea în tiparele ce părea-u a-și fi epuizat sensul.

Dar ceea ce frapează în mod deosebit nu este atît diferența pe planul sursei de inspirație, cît mai ales în ceea ce privește factura pianistică, unde denivelările sînt frapante, permițînd detașarea autorilor cantonați definitiv în tiparele romanticilor, ceea ce presupune o decelare considerabilă în timp și autorii decișii să-și renoveze scriitura, preluînd sincronic și creator sugestiile modernismului muzical, ceea ce conferă partiturilor lor, din capul locului, un plus de prospețime și farmec. Discrepanța dintre factura vetustă și cea originală, tradițională și novatoare, va departaja fără milă categoriile de compozitori, indicînd, în fond, schimbarea petrecută în arsenalul creator pe care precursorii n-o sesizează, mai bine zis, n-o receptează în așa manieră încît să și-o însușească. Alături de ei se vor plasa compozitorii noii generații, dar de joasă altitudine, care se vor crampona în clișeele învățate în anii uceniciei, nefiind capabili să le depășească. În fond, factura, scriitura pianistică nu înseamnă doar modul de a transa în

pagină o idee, o concepție, o structură arhitecturală, ci mult mai mult, însemna aderarea la o gîndire muzicală modernă, care aducea cu sine prefaceri în toate planurile limbajului, răsfrîngîndu-se, în cele din urmă, asupra grafiei, ce declanșa un alt mod de tratare a instrumentului și, drept consecință, o sonoritate specifică, mai complexă, mai rafinată.

Decurge de aici un alt aspect, adică o componentă stilistică departajatoare, ce își are originea, simplificînd lucrurile, în gîndirea pianistică. Acei muzicieni care s-au format cîntînd la acest instrument, ajungînd să-l stăpînească cu dezinvoltură, puteau concepe o partitură pornind de la un nivel superior comparativ cu compozitorii care nu-i cunoșteau decît cu aproximație resursele și posibilitățile coloristice. Mai direct, există creații pianistice scrise cu naturalețe, într-o țesătură extinsă, solicitîndu-se virtuozitatea instrumentală, și piese, inclusiv în forme mari, care au o factură sărăcăcioasă, neinstrumentală chiar, nesolicitînd dispozitivul tehnic. Sub acest aspect, în muzica românească, creațiile lui Miculi, Mureșianu și, evident Enescu, Filip Lazăr se detașează într-un plan superior, sesizîndu-se dintr-o dată dezinvoltura și naturalețea cu care-și pun în valoare fantezia instrumentală.

Evident, C. Miculi face parte din etapa anterioară, decedase la 21 mai 1897. Între cei doi iluștri protagoniști ai creației pentru pian, care reprezintă polii generațiilor ce activează, se conturează diferențe valabile și în cazul altor muzicieni, confirmînd relația tradiție-inovație. I. Mureșianu, orientat către romantismul german, cultivă o factură variată și colorată, purtînd amprente schumanniene, mendelssohniene; G. Enescu, avînd o formație mai largă, vienezo-germană și franceză, reprezintă o cu totul altă orientare, modernă, în care cuceririle facturii debussyste sînt asimilate creator, agrementate cu alte înmiresmate esențe, etalînd o luxuriantă scriitură, contemporană pentru el, strălucitoare și rafinată, cu subtilități și ingenioase rezolvări.

Sub acest aspect se poate vorbi de două categorii de compozitori și, natural, compoziții, cei care continuă scriitura romantică, cu reverberații salonarde, agreabilă dar neprimenitoare în ceea ce privește tehnica, cu stereotipuri prelungite la infinit, și cei care, conștienți de impasul celor dinainte, caută cu înfrigurare regenerarea muzicii lor, recurgînd la sugestiile oferite de partiturile noi, interesîndu-se și adoptînd modalitățile care le favorizează soluții inedite, adică soluții care să le permită escaladarea unor combinații cît mai originale, a unor modele care să corespundă imboldurilor creatoare, animate de spiritul înnoitor al substanței expresive. Impresionismul oferă numeroase sugestii, fără a infesta într-atît scriitura, încît să o subjuge categoric. În creațiile autorilor deschiși spre mirajul impresionist, se întîlnesc și suficiente atribute stilistice ale neoclasicismului muzical, aflat în fază ascendentă în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Se întîlnesc o seamă de creații în care comoditatea preluării unor procedee tipice facturii e dominantă, indiferent că sînt direcționate spre tradiție ori spre inovație. Cu toate acestea, e greu de spus cu pre-

cizie dacă ele sînt, să zicem, majoritare, deoarece le flanchează o altă mare categorie de lucrări, în care se manifestă preocupările renovatoare pornite din direcția muzicii populare românești. Bineînțeles, atributele folclorice vor avea, adeseori, straie pianistice de împrumut, ce vor părea nepotrivite, într-o lăudabilă tendință de stilizare. Alteori însă, se inventează o scriitură adecvată tipologiei melodico-ritmice, timbralo-armonice, caracteristică jocurilor sau doinelor românești, dacă este vorba de miniaturi sau chiar de tipare mai complexe, unde aceste atribute se dispersează într-o viziune generalizatoare.

Recurgînd la clișeele acreditate, compozitorii noștri au izbutit, în unele cazuri, să le confere o notă de specificitate, ceea ce face ca astăzi să putem vorbi despre o pianistică românească, rod al unei relativ bogate creații destinate acestui instrument. Senzația pe care o avem este că încă nu acordăm credit îndreptățit acestei muzici, nu o cunoaștem și, deci, nu o prețuim.

IACOB MUREȘIANU — CREAȚIA PENTRU PIAN

FANTEZIA ROMÂNEASCĂ DE CONCERT

„Întemeietorul acestui gen de muzică instrumentală în țara noastră", după cum îl consideră George Breazul[222], a continuat să persevereze în realizarea unui repertoriu românesc, pentru ca astfel să se imprime „...o nouă notă caracteristică a individualității noastre naționale", după cum precizase el, Iacob Mureșianu, încă în primul număr al *Musei Române* din 1888, în *Precuvîntare*. Astfel, a compus și a tipărit în revista publicată la Blaj, o serie de fantezii, capricii, impromptu-uri, scherzo-uri... Este curios cum au înțeles compozitorii precursori să lupte pentru emanciparea gustului muzical. Dacă Musicescu, Dima, apoi Vidu, Kiriac au fost convinși că cea mai bună cale este cîntarea corală, iată că Iacob Mureșianu acordă importanță muzicii instrumentale, pieselor de pian. El pornește de la realitatea epocii sale, cînd organizarea frecventă a serbărilor, concertelor, manifestărilor artistice ale românilor, îndeosebi „casinele" tinerilor deveniseră necesități culturale curente, unde muzica de pian, și nu numai, se afla la mare cinste. Evident, e vorba de publicul centrelor urbane, pentru care I. Mureșianu compune, deoarece printr-o asemenea muzică de pian: „Un Haydn, Mozart, Beethoven, au ajuns cunoscuți pînă în cel mai îndepărtat unghi al Europei. Un Schumann, Mendelssohn, Chopin,

[222] Breazul, G. *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, Ed. îngrijită de V. Tomescu, București, Edit. Muz., 1966, p. 369

cu piesele lor de pian s-au înscris în inima fiecărui pianist"[223]. Era și aceasta o concepție utopică, de asanare a gustului public. Iacob Mureșianu nu-și imagina că scriind piese pentru pian va deveni celebritate europeană, cum s-ar deduce. Important era să compună, să realizeze piese de nivel profesionist, în care procedeele tehnice ale pianisticii să fie surprinse într-o manieră aptă să faciliteze valorificarea unor elemente ale cîntecului popular românesc. Aspectul acesta apare astfel jalonat, încît nu se substituie componentelor romantice acreditate. Din această cauză, intențiile sale nu sînt tranșant formulate, deși în unele chiar titlul este concludent, indicînd, fără drept de apel, orientarea națională a creației sale. În volumul al IV-lea din *Hronic* am prezentat cîteva din piesele sale, dar nu am indicat, neavînd partitura, una dintre primele: *Fantezia românească de concert (De-aș fi, iubito, gingașă floare)*, ce datează, pare-se, din anul 1878. Este, fără îndoială, una dintre cele mai însemnate realizări ale componisticii noastre din secolul trecut. *Fantezia* nu este construită, cum se afirmă uneori, pe cîntecul, mai bine zis, pe romanța *De-aș fi, iubito, gingașă floare*, deoarece compoziția s-ar fi denumit *Variațiuni pe tema...* Tema cîntecului nu apare de la bun început, ci mult mai tîrziu, avînd rolul unei teme care, față de tonalitatea la minor, apare, în repriză, în final, în re minor. Bineînțeles, rolul acestui citat este enorm în țesătura întregii *Fantezii*, de la el pornind o serie de variante, dar nu este proprie afirmația că e compusă „pe cîntecul"..., deoarece și alte cîntece pot fi identificate, de joc, îndeosebi, iar coda e clădită pe o inserție formulată extrem de limpede, a cîntecului patriotic *Deșteaptă-te, române*, ceea ce ne apare ca fiind foarte important, indicînd rolul pe care-l *acorda compozitorul acestei muzici*[224].

Folosirea citatelor știute era o modalitate de apropiere a muzicii de înțelegerea, gustul, sentimentele și idealurile celor cărora le era destinată. Totodată, putea fi și o cale, e drept, facilă, de obținere a coloritului național, care, astfel, este înțeles neapărat prin atributele melosului popular. Să reținem această observație, deoarece poate reprezenta o concepție! Alături de asemenea elemente ale melosului românesc, în *Fantezia românească* se întîlnesc și melodii de jocuri populare, mai bine zis, formule melodico-ritmice, structuri modale frigice, lidice, dorice, tipice muzicii populare instrumentale. Așa e tema de

---

[223] Breazul, G. Idem, p. 371; și Borza, Enea. *Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. II, Cluj, Conservatorul „G. Dima", 1966, p. 222.

[224] Sesizînd prezența unor cîntece patriotice în creația pianistică a lui I. Mureșianu, G. Breazul a semnalat existența citatelor *Deșteaptă-te, române* în *Fantezie...*; *„Deșteaptă-te, române* în primul *Potpuriu*, *Călușarul* în cadrilul *Cunună de flori române* — ambele din culegerea lui Henri Ehrlich de la 1850, *Steluța* de Dimitrie Florescu, în capriciul *Olteanca*, *Astăzi, fraților români* — luat din Marșul lui *Mihai Viteazul* — în al doilea *potpuriu*; *Bălcescu murind* de Pietro Mezzetti în al treilea, *Dacă vrei s-alini durerea*, în al patrulea" (Breazul, G. *op. cit.*, p. 369). Rodica Oană Pop în *Creația pianistică românească, secolul XIX*, București, Edit. Muz., 1980, p. 151, preia o parte din această teză, nesemnalînd prezența imnului patriotic în *Fantezia românească*...

joc, *Animato*, sol minor (cu treptele a IV-a și a VII-a urcate), în măsură binară sau recitativul doinit, tot în sol minor, de data aceasta cu treptele a IV-a și a VI-a urcate, de la începutul secțiunii *Finale*, care susțin căutările intense pe linia găsirii unei expresii specifice.

Din păcate, datarea celor circa 50 de piese compuse pentru pian de către I. Mureșianu este o întreprindere dificilă și nu și-a asumat-o, realmente, nici un cercetător. Neavînd siguranță în această privință, riscurile încadrării în etapa de care ne ocupăm sînt enorme. Bunăoară, *Capriciul nr. 2, Olteanca*, pe care am fi tentați să-l racordăm la anul tipăririi în *Musa Română*, adică 1906 (nr. 5—6, iulie-august), de fapt e compus anterior anului 1890. Interesant apare aici felul cum I. Mureșianu, apelînd la un element motivic de joc, reușește să imagineze o scriitură pianistică axată pe elemente de virtuozitate, în care formulele cvasiarpegiate de tip ondulatoriu dialoghează între mîna dreaptă și stîngă, într-un flux impetuos, ce se derulează în virtutea principiului antrenării unor noi și noi secțiuni, de o factură diferită față de cea dinainte. Contrastul se realizează diferențiat, începînd cu acele registre care se confruntă, disociindu-se și asociindu-se într-o factură pregnantă, cursivă și limpede proiectată sonor.

Dacă judecăm creația lui I. Mureșianu prin prisma genurilor pe care le-a abordat, vom remarca în ultima parte a vieții că miniaturile efemeride precum: *cadrilul, polca, mazurca, berceuse, marșul* intră în desuetudine, chiar și *valsul*, în timp ce își păstrează interesul pentru: *capriccio, impromptu-ul, noveleta, nocturna, scherzo-ul* și mai ales *potpuriul*, ca și miniaturile clădite pe structura unor genuri populare românești, *Ardeleana, Doina, Romanța*. Dar cele mai impunătoare forme cultivate de el rămîn *capriciul, impromptu-ul* și *noveleta*, în care strecoară sonorități de esență folclorică și o imagistică plastică ce are adeseori intenții programatice, precum *Noveleta nr. 1 — Reminiscența;* nr. 2 *Cucuveica;* nr. 3 *O clipă;* nr. 4 *Pe gînduri*. Și capriciile aveau la început subtitluri de gen: nr. 1 *Cimpoiul;* nr. 2 *Olteanca*, dar nu și ultimele două, pentru care compozitorul indică numai tonalitatea: nr. 3 — fa minor și, respectiv, nr. 4 — fa diez minor. La fel, Impromptu nr. 1 e și *Ardeleanca*, dar următorul, nr. 2, are precizată doar tonalitatea: fa minor[225].

Creația pianistică a lui Iacob Mureșianu, evident, cea de maturitate, trebuie privită cu mai multă atenție, deoarece epitetul „salonard", care i se atribuie, nu se justifică decît într-o anumită proporție. Bineînțeles, miniaturile concepute în spiritul dansurilor mondene: *polca, mazurca* . . . pot fi acreditate drept salonarde, deoarece poartă într-o mare măsură amprenta clișeelor specifice acestora, diminuîndu-le valoarea. Probabil au și fost concepute pentru a înviora ambianța saloanelor. În nici un caz nu intră în categoria acestora *capriciile, impromptu-urile* și *noveletele* care au o cu totul altă substanță, una elevată, de o nobilă expresie, neavînd nimic comun cu poncifele vulgare

225 Vezi: Mureșianu, Iacob. *Album de piese pentru pian*, Ed. îngrijită de Enea Borza, București, Edit. Muzicală, 1976.

ale tiparelor salonarde. Nici fanteziile sau potpuriurile nu se coboară la nivelul salonard, deși preiau cîntece ori jocuri sub formă directă, aportul compozitorului fiind acela de a le juxtapune și prelucra în straie tipice scriiturii pianistice.

Citatele îi ofereau, în multe cazuri, și imagistica dorită, evident, programatică, mergînd pînă la scene descriptive, ca *O noapte pe Tîmpa* sau, mai mult, în prezentarea unui tablou sonor cu teme — personaje, ca în valsul-fantezie cu tente satirice-burlești, *Superiorii internatului de băieți din Blaj*, după generosul model oferit de Robert Schumann.

De fapt, ceea ce dorim să subliniem prin toate acestea, privește diferența de clasă dintre piesele de duzină de tipul polcilor și piesele de reală ținută profesionistă, investite cu o bogată paletă expresivă. În felul lor, capriciile, impromptu-urile, scherzo-ul sînt piese ample, cu o arhitectură complexă, clădite poematic, pe un pivot motivic dominator.

SCHERZO PENTRU PIAN

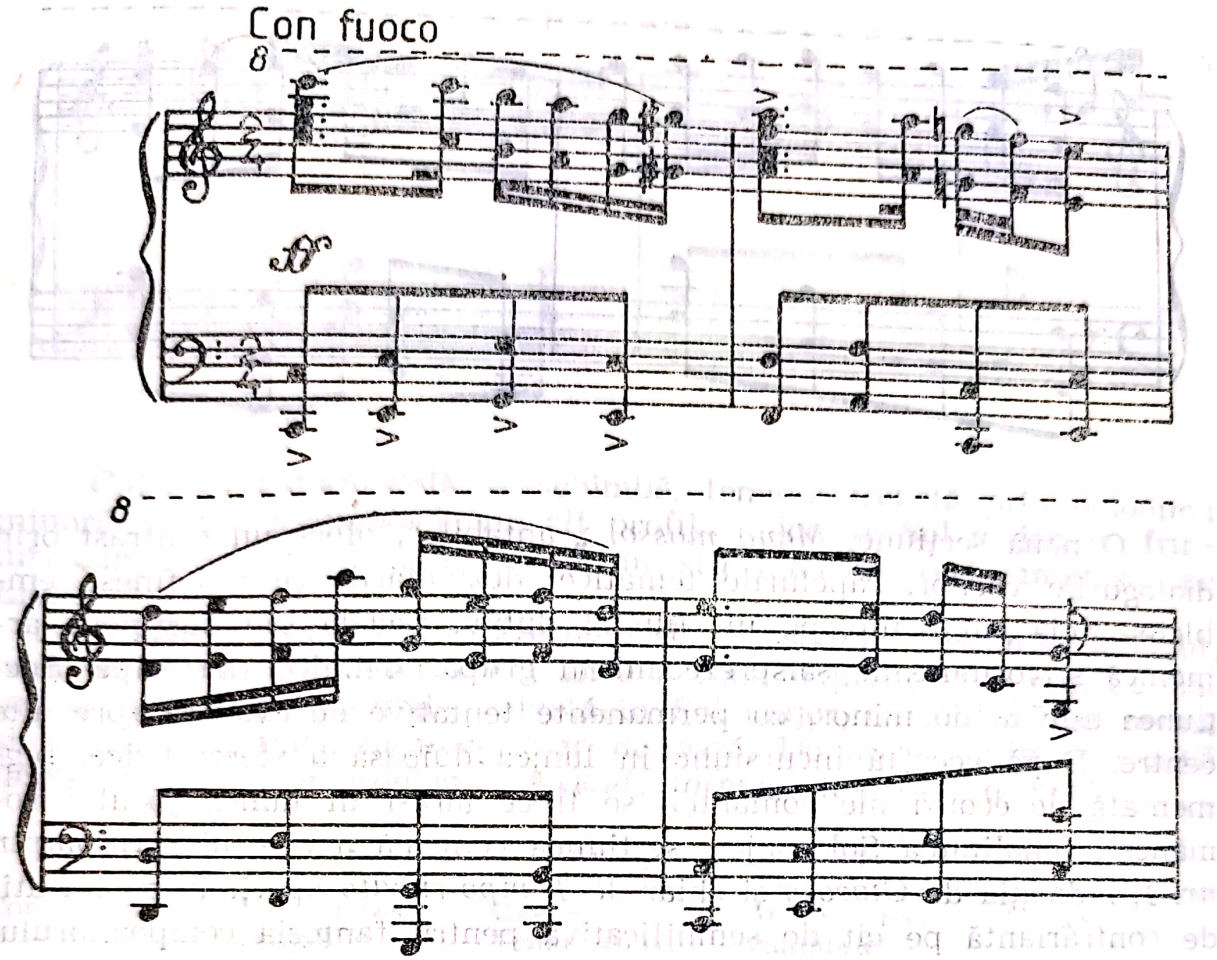
În *Scherzo*, Sol major, *Allegro giocoso*, compozitorul realizează o cuceritoare ambianță de veselie și joc, o năvalnică debordare de elan și fantezie. Clișeul tematic pe care se axează nu e prea personal, avînd caracteristic jocul staccato al unui acord major în stare directă, cu acordul similar ce îndeplinește funcția de sensibilă, treapta a VII-a, ce solicită revenirea la stadiul inițial, acordul de pornire. Mersul cromatic, secvențional, în sens descendent, pe treptele principale ale lui Sol major, determinînd alte poziții, va constitui elementul tematic fundamental, căruia îi răspunde un incipit ritmico-melodic, un fel de punte de structură chemătoare, relansatoare a conturului originar. Contrastele de scriitură sînt trepidante, ceea ce face ca latura briliantă să dețină o pondere însemnată, conferind luminozitate și vervă.

Urmează o largă secțiune dezvoltătoare cu implicații modulatorii și derivații nucleice nesemnificative, într-o dispunere ternară ce, către final, marchează o translație spre tonalitatea secțiunii centrale, contrastante, Re bemol major, unde latura tehnică e solicitată din plin, aducînd și aici contraste în interiorul secțiunii, tot într-un traiect cu revenire la modelul de plecare. O falsă repriză, în Re major, conduce spre declanșarea reprizei, în Sol major, într-o expresie dinamizată, care în codă devine „veloce".

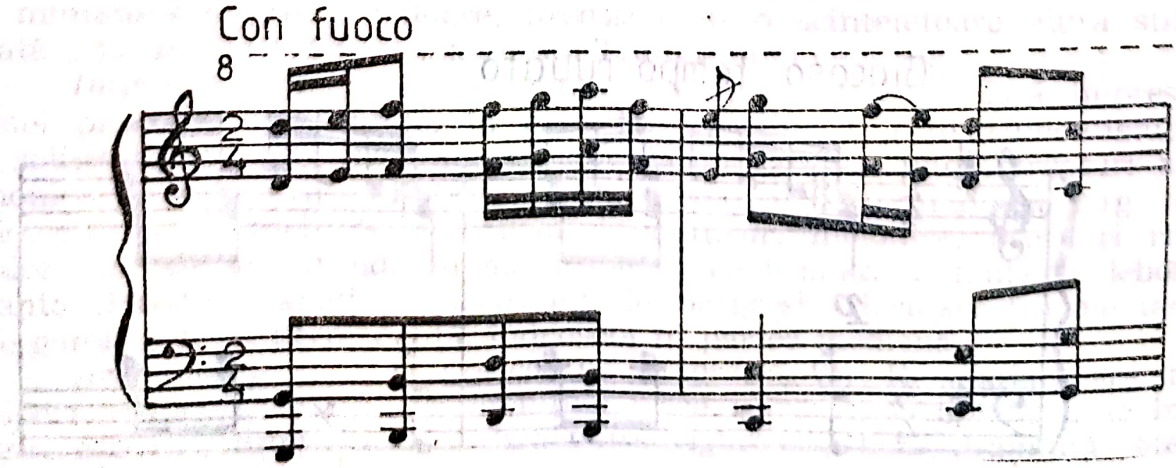
IMPROMPTU-URILE

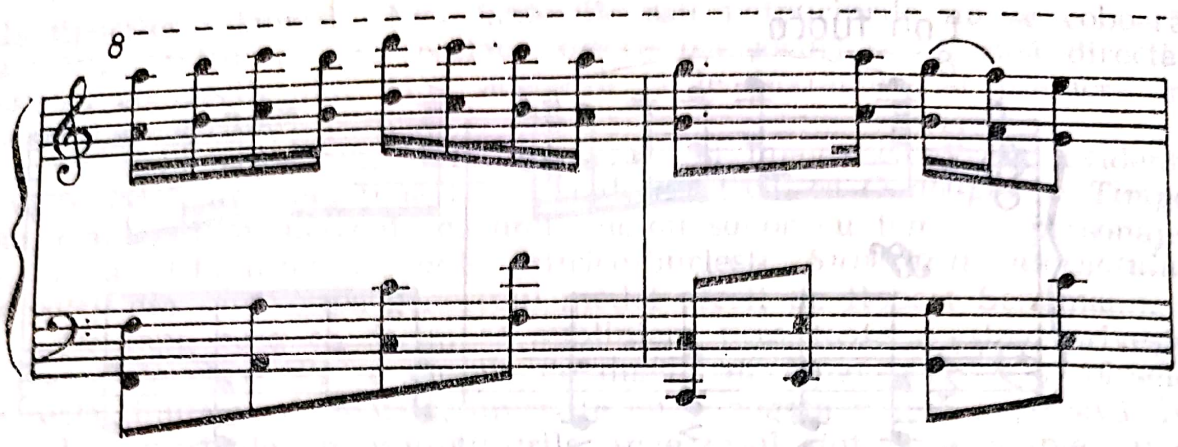
Impromptu nr. 1, debutează printr-o învîrtită, de unde și subtitlul: *Ardeleana*. Tema pare a fi un citat, probabil din zona Tîrnavelor, avînd o puritate, o candoare și o noblețe aparte;

Scanned with OKEN Scanner

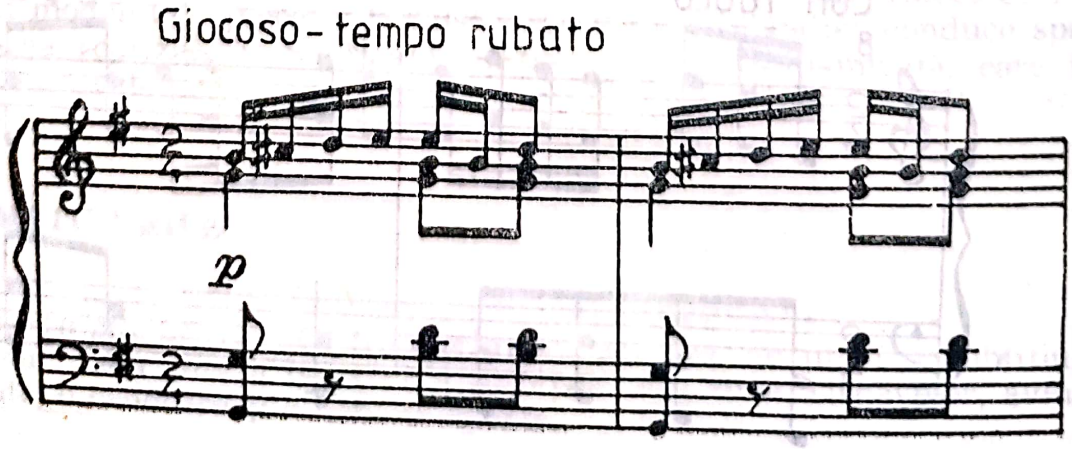


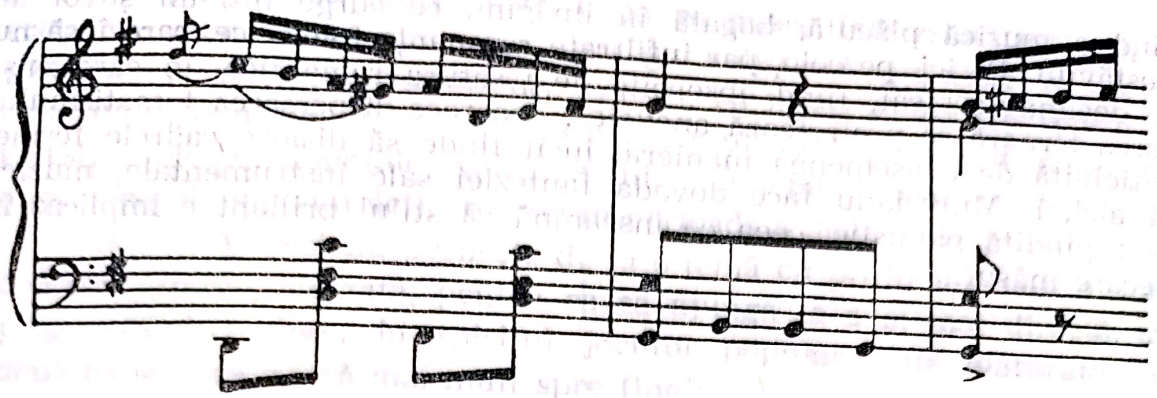
A doua frază e și mai cristalină, prin franchețea folclorică realizînd legănarea specifică învîrtitei, deși încadrarea în măsura binară nu e fericită, plasarea accentelor jucînd un rol însemnat:





O nouă secțiune, *Meno mosso*, „cantabile", oferă un contrast prin dialogurile vocilor, rapelurile tematice, dezvoltările ce redefinesc embleme deja cunoscute, pe un fundal dublu, pedală sau susținere armonică și formule de șaisprezecimi în grupări ritmice stereotipe. Secțiunea este în do minor, cu permanente tentative de evadare spre alte centre. După această incursiune în lumea duioasă a sferei lirice, pigmentată de ecouri ale romanței, se trece iarăși în lumea jocului românesc, tonalitatea Sol major, secțiunea centrală a acestui *Impromptu nr. 1*, indicația de *Giocoso* și chiar de *Tempo rubato* apărîndu-ne nu atît de contrariantă pe cît de semnificativă pentru fantezia compozitorului care căuta noi și noi racordări la filonul folcloric. Într-un fel, reperele jocului par stilizări făcute de unul care cunoaște bine muzica populară, modurile ei (major cu treapta a IV-a urcată) ca și rolul pienilor în gravitarea spre un anume sunet. În fond, și aici e o „ardeleană", o învîrtită, acel „tempo rubato" lăsînd la latitudinea pianistului să imprime mișcarea ondulată, ceea ce va fi sugerată în acompaniament, în măsura de legătură. Dar iată conturul acestei secțiuni:





Culoarea tono-modală se schimbă, tema e trecută prin omonima minoră, pentru a ajunge la un alt profil de joc, în Sol major, cu frînturi din ardeleana inițială, avînd un stil pianistic ce-l amintește pe Liszt.

Arhitectul muzical I. Mureșianu știe a asambla secțiunile; în fond, ceea ce tocmai răsunase nu era altceva decît o punte spre repriza mai concisă a secțiunii secunde, reluată în Sol major, ca în final să revină și secțiunea inițială, în tonalitatea de bază, Do major, prin cele două fațete tematice ale ardelenei. Așadar, forma este astfel dispusă:

A	B	C (A)	B	A
Con fuoco	Meno mosso cantabile	Giocoso Tempo rubato	Meno mosso cantabile	Tempo I
Do major	do minor (modulant)	Sol major sol minor Sol	sol minor	Do major

Înrudirile sînt evidente între A și C, avînd și un caracter expozitiv, în timp ce B-ul e, prin excelență, dezvoltător, acordîndu-i-se, în consecință, mai mult spațiu. Cu toate acestea, conturul foarte explicit melodico-tematic al secțiunilor impare (1, 3, 5) face ca tocmai ele să se impună. Indiscutabil, I. Mureșianu a realizat în *Impromptu nr. 1* o miniatură de reală valoare, investită cu o scînteietoare alură stilizată a jocului popular românesc din Transilvania centrală.

Impromptu nr. 2, în fa minor, *Allegro moderato* lasă impresia unei piese de virtuozitate, în care latura tehnică a instrumentistului e solicitată din plin prin permanente bulversări ale unor structuri armonice în cele mai variate combinații, poziții, antrenînd un larg registru al claviaturii. Se pot urmări contururi melodice, profiluri ritmice, dar ele se cufundă în masa sonoră ce iradiază o fantezie debordantă. Pasaje cromatice, succesiuni de progresii, derulări fragmentare de game apar în permanență, îndeosebi în partea mediană.

Impromptu nr. 3 („Fresco!"), Allegretto, în Re major, are un aspect mozaicat, în care se înlănțuie fraze clare ce se repetă și se interferează cu altele, într-o distribuire riguroasă, bine drămuită, ofe-

rind o muzică plăcută, bogată în imagini, ce curge într-un șuvoi de nestăvilit. Pe ici, pe colo, par infiltrate rezonanțe folclorice, care însă nu se declină răspicat, fiind absorbite de țesătura romantică, în care mișcarea ternară se proiectează anevoios, deoarece dispersarea tematismului e ticluită de o asemenea manieră, încît tinde să disloce cadrele ferme. Și aici, I. Mureșianu face dovada fanteziei sale instrumentale, muzica sa e gîndită pianistic, ceea ce înseamnă că stilul briliant e implicat în fiecare măsură.

CAPRICIILE PENTRU PIAN

Capriciul este genul miniatural predilect al lui I. Mureșianu, dovadă fiind numărul lor, întrecînd oricare altul. Cu toate acestea, cu greu se pot determina componentele sale specifice, deoarece oricare poate fi reperat și într-o altă miniatură. Avînd un subtitlu programatic, *Cimpoiul*, *Capriciul nr. 1* (prezentat în volumul al IV-lea al *Hronicului...*) face dovada lejerității cu care compozitorul construiește imagini pitorești, recurgînd la embleme folclorice încadrate în straie muzicale de croială romantică.

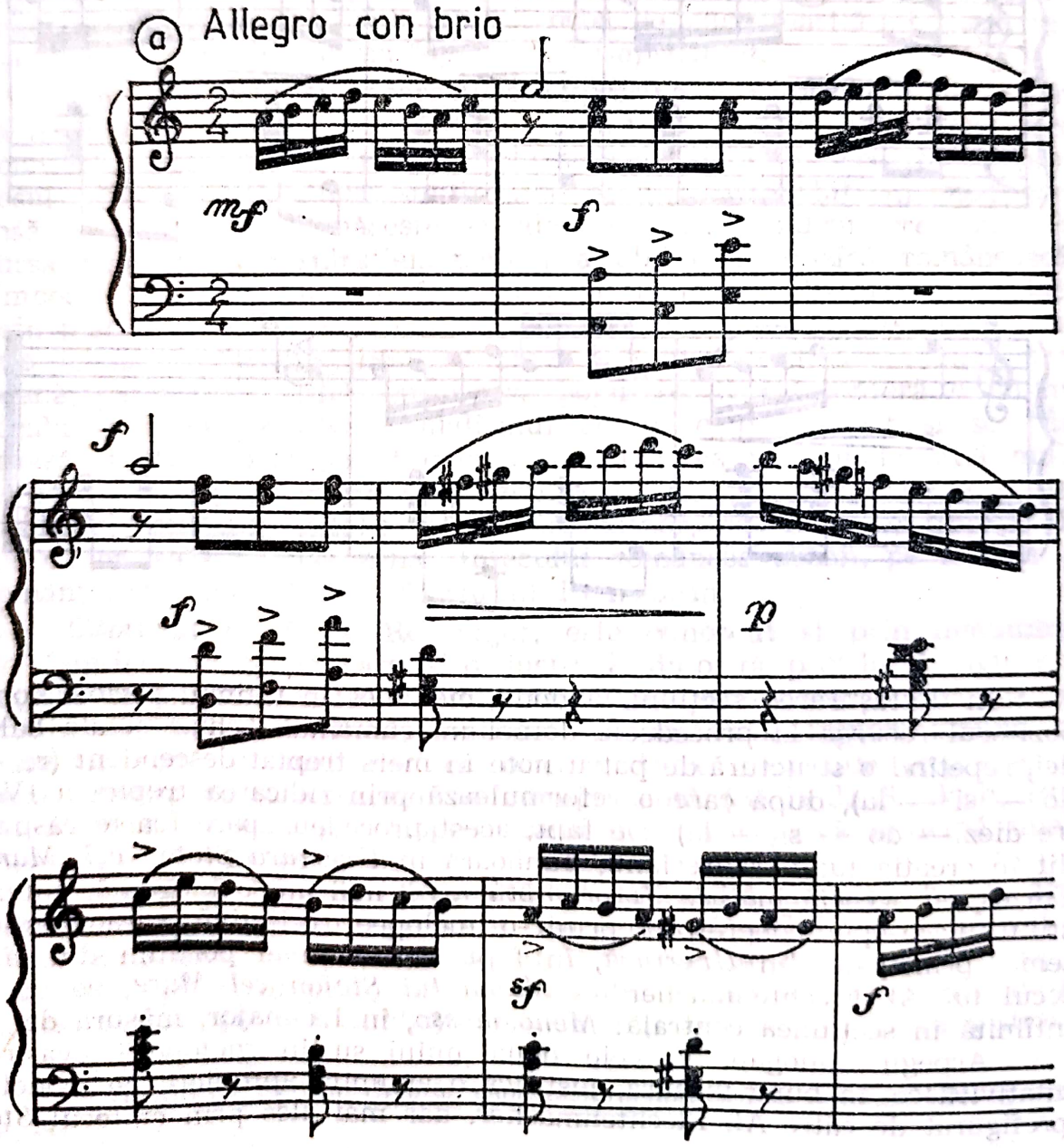
În *Capriciul nr. 2, Olteanca,* această manieră capătă noi dimensiuni, structuri motivice de certă rezonanță populară se infiltrează pretutindeni, zbătîndu-se să se afirme, în pofida corsetului foarte strîns, identificat în procedee pianistice împrumutate din aceeași recuzită a pianisticii școlii romantice de la Leipzig.

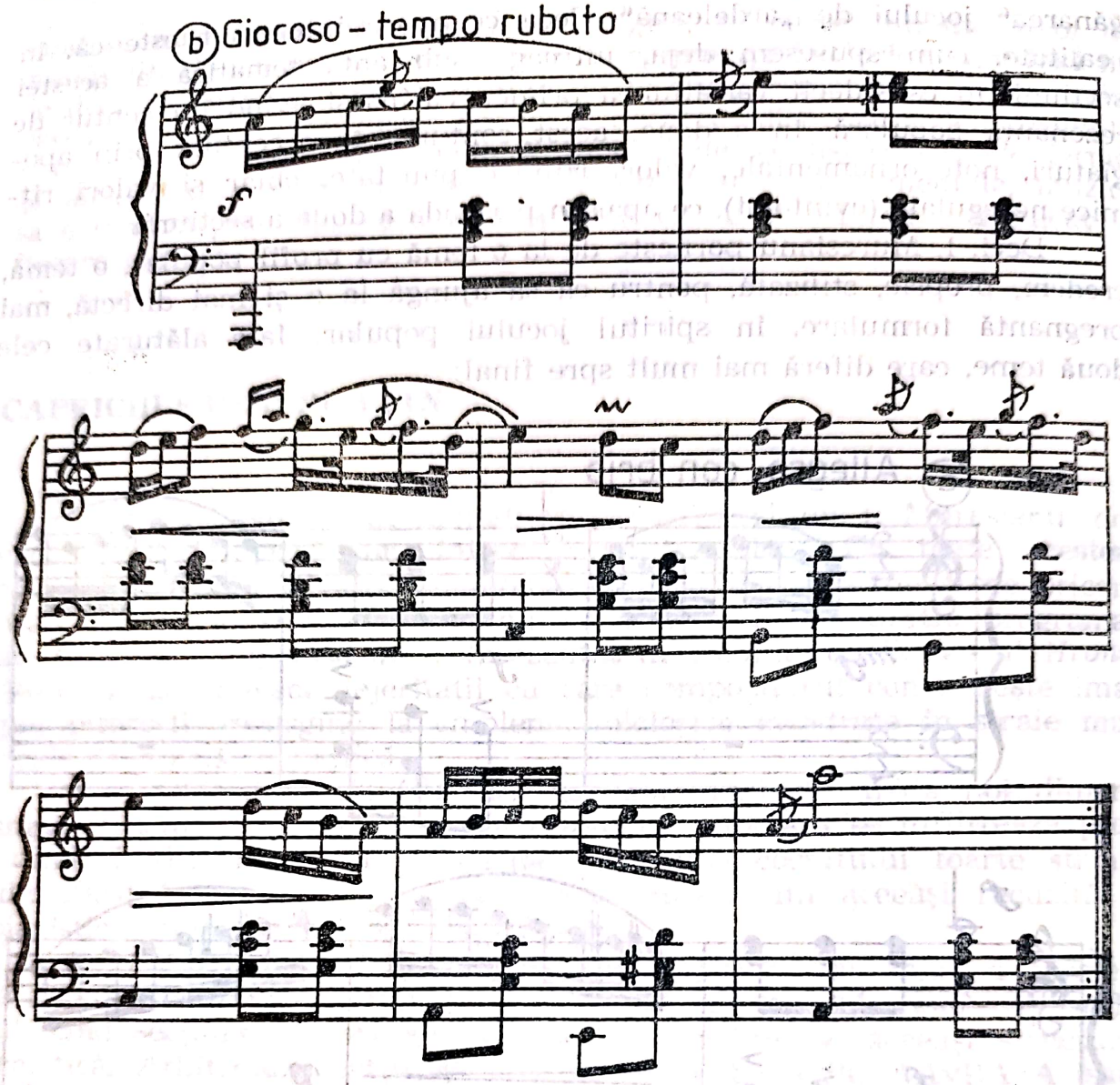
De observat că în articularea tematismului, ba chiar a formei, se recurge la tehnica variațională, oferind un exemplu mai rar întîlnit, cînd secțiunea primă și secundă sînt clădite pe aceeași structură tematică. Arhitectura adoptată este și ea neobișnuită: AAvBAvA (sau A B C B A), contrastul tonal fiind minor-major: la minor — la minor — La major — la minor — la minor. Tema cu care debutează *Capriciul nr. 2, Allegro con brio,* are un caracter jucăuș, modalismul apărînd pregnant, anterior cromatizării treptelor a VI-a și a VII-a. Contrastele latente se observă între pulsația ritmică de șaisprezecimi și doimea, susținută de o altă pulsație în acompaniament, iar apoi de mersul sinuos al liniei melodice, antrenînd cîteva desene ce vor fi reluate obsedant pe parcurs, prin procedee secvenționale, îndeosebi. Cele două perioade care urmează sînt desfășurări variaționale diferite una față de alta, conducînd spre secțiunea secundă, care are aceeași indicație de tempo ca și secțiunea centrală din *Impromptu nr. 1, Ardeleana: Giocoso. Tempo rubato.*

Altfel spus, compozitorul, prin această terminologie, indică intenția adoptării caracterului muzicii populare, mai exact, a învîrtitei transilvănene, surprinsă însă impropriu, tot în metru binar. Numai că desfășurările ritmice din măsurile 3 și 5 pledează răspicat pentru „le-

gănarea" jocului de „ardeleană". Ceea ce apare interesant este că, în realitate, cum spusesem deja, întreaga substanță tematică a acestei secțiuni nu este decît variațiunea primei, ea însăși avînd un contur de rezonanță populară. În a doua, acest contur este accentuat prin apogiaturi, note ornamentale, valori ritmice punctate, chiar și valori ritmice neregulate (cvintolet), ce apar în perioada a doua a secțiunii.

Deci, I. Mureșianu pornește de la o temă cu profil popular, o temă, credem, proprie, stilizată, pentru ca să ajungă la o și mai directă, mai pregnantă formulare, în spiritul jocului popular. Iată alăturate cele două teme, care diferă mai mult spre final:





În desfășurarea secțiunii a doua, mai ales în ultimul period, compozitorul recurge la procedeele doinei instrumentale, chiar și ale baladei, repetînd o structură de patru note în mers treptat descendent (re — do — si — la), după care o reformulează prin ridicarea treptei a IV-a (re diez — do — si — la). De fapt, acest procedeu apare foarte răspîndit în creația lui I. Mureșianu, bunăoară în *Uvertura Ștefan cel Mare*. Curios, cu această lucrare, *Impromptu nr. 2* mai are o tangență, anume stilul lirico-epic concretizat printr-o melopee recitativă, caracteristică temei principale din *Uvertură*, în fapt, citarea unei porțiuni din cîntecul lui Al. Flechtenmacher — *Mama lui Ștefan cel Mare*, ce va fi întîlnită în secțiunea centrală: *Meno mosso*, în La major, măsura de $\frac{6}{8}$.

Arpegii dialogate la cele două mîini susțin melopeea cvasirecitativică ce, în bună măsură, justifică o anumită apropiere de modelul prefigurat de către Al. Flechtenmacher, dar mai ales prin cîntecul *Ste-*

luța de Dimitrie Florescu[226]. Mai remarcăm firescul conectării secțiunilor, prin procedee anticipative ce pregătesc, sub aspectul pianistic, ceea ce va urma. Anticiparea ca procedeu, apare deosebit de favorabilă într-o tehnică variațională, într-o dezvoltare a materialului tematic.

Ca piesă de virtuozitate instrumentală, având o substanță muzicală desprinsă din frumusețea jocului popular, *Capriciul nr. 2, Olteanca* întrunește condițiile exigenței pentru a figura în repertoriul pianistic contemporan.

Capriciul nr. 3, în fa minor, se recomandă prin stilul său impetuos, punînd interpretului probleme de velocitate instrumentală, derulate într-un perpetuum mobile. Încadrat în măsura de $\frac{6}{8}$, acest *Capriciu*, îndeosebi în secțiunea mediană, destul de amplă, pune în lumină preocuparea compozitorului pentru introducerea în muzica sa a reflexelor genurilor populare. În acest caz, e vorba de particularitățile horei, inventiv interpolată în plasma figurativă a *Capriciului*.

Complexă este și încărcătura expresivă a *Capriciului nr. 4*, în fa diez minor, purtînd elemente ce trimit fantezia ascultătorului spre zone folclorice ce sînt mai greu de sesizat. Înseamnă aceasta că procesul stilizării apare mai subtil, mai savant? Probabil. În mod cert însă, I. Mureșianu urmărește și aici fuziunea gîndirii creatoare cu sursa populară a inspirației, pentru a obține o muzică românească, limpede formulată. Într-un fel, procesul închegării discursului se face prin pigmentarea țesăturii cu formule lapidare ce-și au obîrșia în creația folclorică. Fructul acestei tehnici e o muzică de rezonanță europeană, parcă mai auzită, cu repere populare, care-i conferă o anume localizare și originalitate. Dualismul acesta e permanent și se păstrează ca atare, neînclinînd balanța în favoarea nici uneia. Mai mult, la atenuarea specificității românești a muzicii mai contribuie și tematismul secțiunii secunde, în fa diez minor, ce revine în repriză în La major, care vizează zona cîntecului românesc urban, pe alocuri a romanței puternic infestată de curentul european.

Capriciul nr. 5, în Re major, este cunoscut și prin denumirea de *Caprice étude*, pe care și-o justifică datorită profilului figurativ, întesat cu angrenaje de tehnică pianistică. Într-adevăr, apare ca un studiu de largi dimensiuni, conceput într-un tipar ternar, etalînd un puternic contrast, mai clar ca oricînd, între secțiunile extreme, în care pulsația de șaisprezecimi e omniprezentă (ca la J. S. Bach, *Preludiul în do minor*) și melopeea cantabilă, care parcă anticipă unele din paginile lui M. Jora.

Directă și limpede, expresivă și măiestrită, muzica lui I. Mureșianu are o candoare pe care scurgerea timpului nu a afectat-o. Deloc simplistă, creația sa pianistică marchează un început, care a fost continuat și în primii ani ai secolului al XX-lea, nesinchisindu-se de avansurile pe care limbajul armonic, și nu numai, îl înregistrase,

[226] Oană-Pop, Rodica. *Creația pianistică românească* în secolul XIX. op. cit., p. 143.

păstrînd cu seninătatea celui care nu mai bagă în seamă ce se întîmplă împrejur, clișeele inițiale, investindu-le cu alte sensuri.

Nu întîmplător, elevul său, G. Șorban, într-o scrisoare către T. Brediceanu, îl opune lui G. Dima care „...din zi în zi mi se pare compozitor mai nobil". I. Mureșianu e acuzat că merge pe linia valsurilor lui Lanner și se află „sub influența italiană", găsindu-i „greșeli de armonie" și caracterul învechit al limbajului armonic, prea puțin original, „fără spirit", deși i se recunoaște „fluiditatea discursului"[227]. Și totuși, I. Mureșianu caută sonorități adecvate redării unor practici din muzica populară, imită prin acompaniament cimpoiul, uneori și țambalul, recurge, timid, la acorduri eliptice[228], din care omite terța, creează suspensii prin întîrzieri de efect, realizează subtile modulații, manifestă interes pentru pasajele cromatice și pune în evidență moduri populare, în care alterarea unor trepte devine procedeu curent.

În concluzie, aportul lui I. Mureșianu la definirea creației pianistice românești este fundamental, fapt confirmat și de pleiada muzicienilor care-i continuă calea pe care o inaugurase. Grăitor în acest sens pot fi cei care compun piese destinate pianului, publicate în revista *Musa Română*, dintre care reținem: Getta Hodoșiu, J. Corbu, Camil Negrea, Valeria Isacu și, desigur, cei mai importanți: T. Brediceanu, G. Șorban și L. Domide, creația lor fiind prezentată în paginile următoare.

MINIATURA PIANISTICĂ

G. STEPHĂNESCU

George Stephănescu este compozitorul care a dat muzicii românești 14 hore cu caracter programatic pînă în 1895, unele orchestrate, dintre care cele mai cunoscute sînt: *Visul*, *În crîng*, *Între flori*, *În munți*, *Dorul*, *Primăvara*, *Vara* și *Toamna*, fermecătoare prin lirismul generos și pitorescul coloritului românesc, în care mișcarea legănată a jocului și arabescurilor ușor orientalizate, sugerează o ambianță caracteristică romantismului avîntat. Chiar dacă stereotipia clișeelor de horă, a ritmurilor, a inversiunilor melodice, a armoniilor și figurilor de acompaniament permutate de la o piesă la alta devine prilej de monotonie, nemarcînd o evoluție calitativă, comparativ cu *Horile* lui Steleanu sau Vulpian, acestea sînt cele mai izbutite creații în domeniul pianisticii datorate întemeietorului trupei române de operă.

[227] Zamfir, Constantin. *Documente inedite privind prietenia dintre G. Șorban și T. Brediceanu*. În: *Studii de muzicologie*, vol. XIV, București, Edit. Muzicală, 1979, p. 271.

[228] Oană-Pop, Rodica, *op. cit.*, p. 146.

Ceea ce compune mai tîrziu, are aceeași nepretențioasă factură pianistică neridicîndu-se la exigențele timpului, chiar dacă universul lor e ancorat într-o imagine subtil conturată. *Reverie*, în Fa major, e o miniatură cu o constituție ternară. *Melancolie*, pagină lirică de introspectivă, e interesantă prin cele două linii contrapunctice în sol minor, ce conduc spre secțiunea finală, de atmosferă mai luminoasă, în Sol major. Avînd o factură armonică destul de încărcată la început, apoi mai suplă, în reluarea variată a temei, *Cîntec de leagăn*, în Si bemol major, revarsă o stare de dăruire și încredere. *Pe gînduri* (1910) are o desfășurare contrastantă, la început se aud dialogări ale vocilor pe un fundal armonic polarizat spre centrul tonicii (fa minor), neliniștea macină, apare o licărire de speranță, un contrast, ca din nou să revină starea inițială. Se instaurează apoi o ambianță tonică ce se conturează într-un *Scherzando*, secțiunea mijlocie, o muzică de factură impersonală.

G. Stephănescu mai compune: *Cîntec fără vorbe* (1907), *Pe drum...* Cam în aceeași zodie se află și o altă miniatură, *Scherzzino*, tipărit ca nr. 34 în *Biblioteca muzicală română*, înființată de către Mihai Mărgăritescu; are un contur mai pregnant, probabil datorită orientării spre filonul folcloric, prefigurîndu-l cu destulă discreție. Și aici se opune minorul — majorului (la), scriitura e simplă, axîndu-se pe dialogări, mai mult sau mai puțin imitative.

Față de creația anterioară a lui G. Ștephănescu, pentru ca să nu invocăm moștenirea lui I. Mureșianu, asemenea miniaturi par prea puțin semnificative, semnalînd sleirea fanteziei sale, declinul său componistic.

C. DIMITRESCU

Unii dintre compozitorii precursori ca, bunăoară, C. Dimitrescu, nu mai scriu pentru pian în anii aceștia, probabil și-au dat seama că a menține factura din *Huit mélodies pour piano*, op. 16, nu mai are sens, deoarece scriitura e demonetizată, iar horele, polcile și valsurile anterioare, într-o viziune idilică, avînd o structură simplă, intraseră în desuetudine. Și, să recunoaștem, C. Dimitrescu nu a procedat rău.

ED. CAUDELLA

Valsul continuă să fie în centrul atenției creatorilor de pretutindeni. Compozitorii noștri dau la iveală o serie de valsuri. Astfel, Eduard Caudella va compune valsuri, separate, pentru pian, al trei-

lea cu titlul *Viața*, în 1920. O suită de valsuri, în număr de cinci, găsim în partitura cu un titlu intrigant: *Impresii*, în Mi bemol major, oferind o muzică de amplă respirație, dar lipsită de originalitate, deoarece trimite gîndul spre curentul impresionist, fără o acoperire reală.

Compune, de asemenea, fantezii, potpuriuri cu titluri programatice sau nu, pentru pian, dar la acestea ne vom referi ceva mai departe.

O piesă programatică pentru pian, datorată lui Ed. Caudella, este *Viforul de la Mărășești*, op. 72, datînd din 1918.

În *Trois études — caprices de Concert*, op. 51, 1913, compozitorul urmărește probleme de tehnică și virtuozitate instrumentală: Nr. 1, în La major, e dedicat lui G. Boskoff; nr. 2, în Re major — Sofiei Teodoreanu și nr. 3, în La major, fiicei sale, Maria.

M. COHEN—LINARIU

Arătasem că era la modă, către sfîrșitul secolului, valsul, pe care, spre a-i conferi o oarecare greutate, M. Cohen-Linariu îl transpune în „Suite", ca în *Le chemin du coeur*, lipsită de forță artistică, dar semnificativă pentru ceea ce reprezenta tentativa emancipării muzicii de salon. Este mai întîi de observat că valsul propriu-zis are o introducere, care poate purta amprenta folclorului urban, fie prin metrul de $\frac{6}{8}$, fie prin oscilarea major-minor, dacă nu chiar prin cromatizarea de rezonanță modală. Suita de valsuri *Căminul inimii* e alcătuită astfel: *Introducere, Vals, nr. 1; Nr. 2. Introducere — Vals; Nr. 3. Introducere — Vals; Nr. 4 Introducere — Vals; Coda.* Traseul tonal al celor patru valsuri, la care se adaugă Coda este Sol — Si bemol — Mi bemol — Do — Sol major. Într-o altă *Suită de valsuri: Fleurs d'avril* se identifică aceeași structură, deși departajarea dintre introducere și „vals" nu mai e menționată, dar ciclul de patru valsuri și codă e prezent în relația tonală: Sol-re, Do, fa-Si bemol, re-Sol în coda care este amplă, încredințîndu-i-se funcția reprizei, căci aici se readuce tema primului vals. Este o muzică siropoasă cum se cade unui asemenea gen, marcată cu dezinvoltură, într-o manieră extrem de convențională. La fel se găsesc temeiuri pentru o atitudine eclectică și în abordarea *Marșului Oriental.*

O evadare din zodia impersonală a genurilor de salon poate fi remarcată în *2-ème Ronde Roumaine*, în re minor, dedicat Anei Spiru-Haret, în care, după legile rondoului clasic, se grupează diferite secțiuni, toate în straiele jocului românesc, menționat în subtitlu — *Horă*. Este aceasta o stilizare a horei lăutărești? Evident, deși apare proiectată în cele mai notorii clișee, aceleași la toți compozitorii care le-au adoptat: două planuri melodice — registrul înalt cu melodia și cel grav — cu armonia și mai ales desenul ritmic de acompaniament pe care însă îl

dispută, ca pe o minge de ping-pong, cînd unul, cînd celălalt. Se găsesc aici cele mai neașteptate, să zicem, inventive, derulări melodice din sfera horei, etalînd game cromatice cu colorit oriental. În final se obține o sferă emoțională tonifiantă și, desigur, un parfum al urbelor românești, ceea ce nu e lipsit de importanță. Partea negativă pe care o comportă trebuie văzută în inventarul de procedee pe care le preia și perpetuează prin tot felul de titluri comerciale.

Mai pot fi indicate și alte creații pentru pian în afara celor reunite în *Piese*, valsul *Dîmbovița*, valsul cu titlul *Air de balet* și *Fuga* la 4 voci, o lucrare aparte, ce poartă amprenta anilor de școală.

M. MĂRGĂRITESCU

Miniaturist prin natura sa componistică, M. Mărgăritescu, alături de o serie de piese cu caracter oarecum comercial, adică salonarde, moderne, și de marșuri, compune și în stil neoclasicizant. Astfel poate fi considerată *Canzone*, op. 76, în la minor, în ritm de $\frac{6}{8}$ și *Gavotte*, Op. 73, în La bemol major, evidențiind muzicalitate și fluență, într-o concepție nepretențioasă.

E. MEZZETTI

Bogată și mult mai interesantă ne apare creația destinată pianului a lui Enrico Mezzetti, mai presus de toate, deoarece acreditează ideea că e realizată de un muzician stăpîn pe procedeele tehnice ale acestui instrument, ceea ce, dintr-o dată, conferă partiturilor sale un spor de strălucire, culoare și profesionalism.

Și el însă cade în plasa gustului salonard, plătind un scump tribut în: *Prima și a doua gavottă*, *Pages d'album*, valsul *Charme*, *Boutons de roses*, *Tendres soupirs*, care poartă subtitlul „valse tzigane“ (în Si bemol major). Se menține cu strictețe stilul genului, inclusiv poncifurile sale, dar, mai ales în introducere, prezintă meandre cromatice în linia melodică ce justifică trimiterea spre sursa folclorică. În mod cert, acest vals are o anume pregnanță și dezinvoltură în depănarea fluxului sonor, apărînd, prin proporții, ca o mică fantezie. Într-un plan apropiat se află și *Dans oriental*.

O altă categorie de creații o constituie cele ce indică orientarea neoclasică, e drept, încă timidă, a lui E. Mezzetti. Astfel: *Menuet* (1899), *Mussette*, *Giguette*.

Cea mai impunătoare creație rămîne, fără îndoială, *La Danse des Papillons*, capriciu pentru pian, ce datează însă de după 1920, cu sclipitoare fantezie și o luxuriantă factură tehnică.

A. SEQUENS

Creația camerală pentru pian a lui A. Sequens a fost proiectată spre doi poli — piese ce prelucrau muzica populară românească și piese de gen, în spiritul european al epocii. Din această a doua categorie fac parte: *Trei idile de primăvară*, valsul *Sylvie*, *5 Valsuri*, op. 6, ce au un caracter autonom, fiind dedicate unor personalități ale culturii românești, ultimele trei, în ordine, lui T. Brediceanu, L. Cosma și T. Popovici. Ca stil, valsurile sînt miniaturi comune, neieșind din canoanele acestui gen. Mai semnează: *Scherzo* și un *Marș funebru*.

ALȚI COMPOZITORI . . .

I. Bohociu compune piesa *Olimpia* și o *Fugă* (1903), pentru pian. Cîteva *Poeme lirice*, *Poème brisé* și *Lîngă izvor* aparțin lui M. Andreescu-Skeletti. De asemenea, două caiete cu *Preludii* și piesele *Traumerei* (1908), *Zîmbete de primăvară*.

C. M. Cordoneanu are pentru pian cîteva minaturi, cea mai importantă fiind *Liga Română*.

Și muzicieni mai sobri, profund atașați tradiției academice, fac concesii, inclusiv Eusebie Mandicevschi, care compune o *Polca-Mazurca* în cel mai pur stil vienez.

Mai pot fi consemnați Alice Sadbey-Cernetz, autoare a ciclului *Simphonyes* și *Preludiu și Fugă*, G. Tîrnoveanu — *Nocturne* și Iuliu Poenaru — *Rondo* — *Hora, Hora patetică* . . . Jean Bălan compune *Tanze aus Siebenburgen, nr. 2, în Do major*.

I. SCARLATESCU

Compozitorul Ion Scarlatescu, miniaturist, înclinat spre reverie, acordă multă atenție creației pentru pian, lăsînd o moștenire care avantajează cîteva categorii de creații: miniaturi, în care excelează valsul,

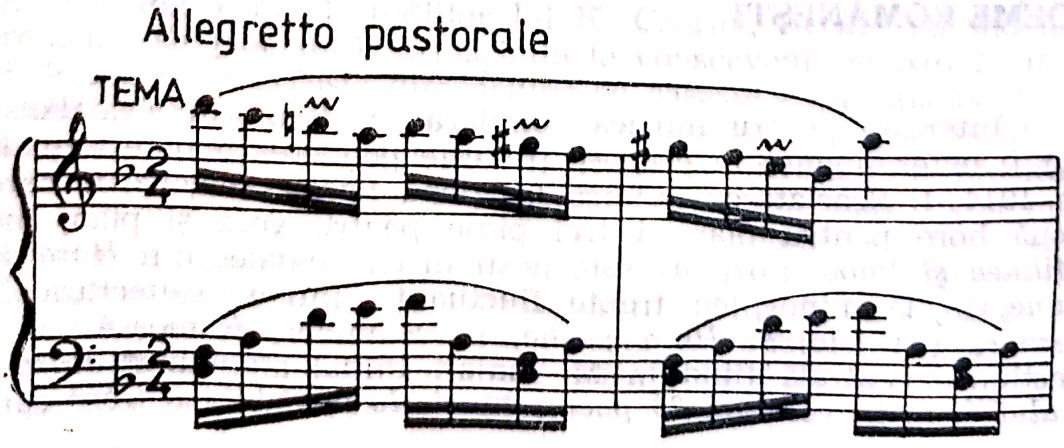
Scanned with OKEN Scanner

variațiuni, ceea ce el intitulează „schițe simfonice“ și piese cu trimiteri folclorice, mai întîi hore și lucrări mai ample, ca *Variațiuni* și *Rapsodia*. A compus și o *Sonată în re minor*, pierdută. O *Sonată în Mi bemol major* este neterminată.

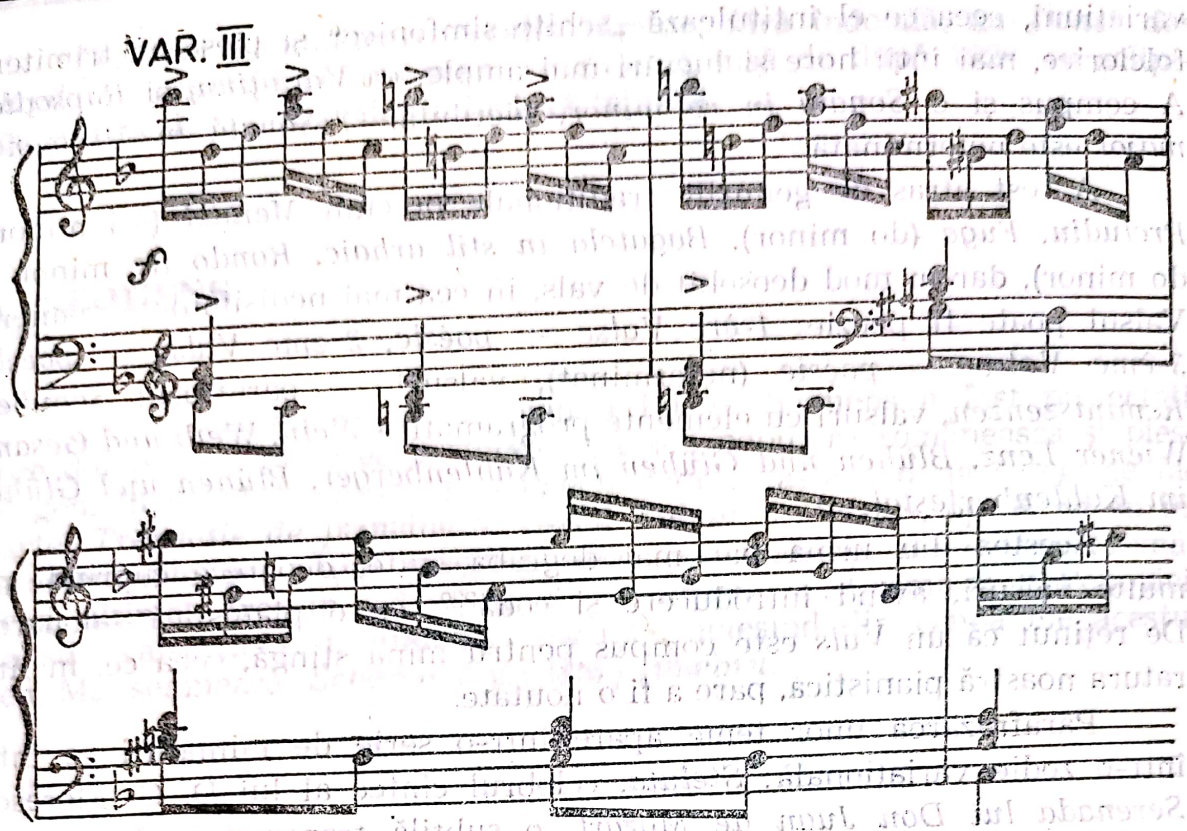
A fost atras de genurile tradiționale precum *Menuet* (sol minor), *Preludiu, Fuga* (do minor), *Bagatela în stil arhaic, Rondo* (re minor și do minor), dar în mod deosebit de vals, în cea mai nedisimulată manieră. Valsul poate fi poezie: *1-ère Valse — poésie, 2-ème Valse — poésie, 3-ème Valse — poésie* (neterminat), valsuri — parafraze: *Schubert Reminiszenzen*, valsuri cu elemente programatice *Wein, Weib und Gesang, Wiener Lenz, Blühen und Glühen im Kahlenberger, Blühen und Glühen im Kahlenberfestal*.

Acestea din urmă par mai degrabă suite, deoarece cuprind mai multe valsuri, avînd introducere și codă[229], cu o pianistică salonardă. De reținut că un *Vals* este compus pentru mîna stîngă, ceea ce, în literatura noastră pianistică, pare a fi o noutate.

Parafrazarea unor teme apare într-o serie de miniaturi ce intră într-o zodie variațională: *Steluța,* celebrul cîntec al lui D. G. Florescu, *Serenada lui Don Juan de Mozart,* o subtilă transpunere în imagini, tonalitatea Re bemol major impunîndu-i o culoare lirică. Coralul *Wer nur den Lieben Gott lässt* îi prilejuiește un *Preludiu,* în la minor, evocînd scriitura bachiană. Cîteva piese poartă chiar titulatura de *Variațiuni*. Astfel: *Variațiuni asupra unei teme germane,* în Mi major, în care sînt nu mai puțin de cincisprezece ipostaze ale temei inițiale și *Variațiuni pe tema „O, Tannenbaum“* și, desigur, *Variațiuni pe o temă română,* care rămîne o miniatură, deoarece cîntecul popular *Bîr, oiță, bîr* cunoaște doar trei ipostaze, cea mai interesantă fiind cea din urmă. Iată tema și ultima variațiune:



[229] Stoianov, Carmen. *Scarlatescu.* București, Edit. Muzicală, 1976, p. 49.



Încadrînd tema în re minor melodic cu treapta a IV-a urcată, în sens descendent, compozitorul preconizează o mixtură între modalism și funcționalismul tonal, printr-o scriitură academică. Curios, subdominanta e alterată suitor doar în temă și ultimele două variații; în prima dă dovadă că șovăie, interpretînd enarmonic respectiva situație, ceea ce înseamnă cromatizarea treptei a V-a descendent, așadar, la bemol în loc de sol diez.

POEME ROMÂNEȘTI

Interesul pentru muzica populară apare și în cîteva dansuri care pot fi determinante în ceea ce privește ponderea unor eventuale citate. În 1914, I. Scarlatescu publică la Viena *Poeme românești,* care conțin două hore pentru pian și trei piese pentru voce și pian, între care *Mihnea și Baba.* Poemele românești instrumentale sînt: *Hora României June,* în la minor, cu trepte fluctuante, într-o arhitectură complexă ternară (cu trio) și *Horă veche,* în si minor, frumoasă, tot ternară, secțiunea centrală fiind în Mi major. Inițial s-a numit *Hora Teleajenului*[230]. Și în volumul *20 poeme muzicale* introduce o *Horă* care poartă

[230] Stoianov, Carmen. *Op. cit.*, p. 108. *Hora Mehedinți* a fost inițiat titlul *Horei României June.*

indicația: „Din reminiscențe de la sărbătorile țărănești", ceea ce poate însemna că notarea se bazează pe amintiri din vremuri petrecute în mediul rustic. Hora are o intervalică mai complexă, fiind scrisă în sol minor, cu trepte cromatizate, avantajînd secunda mărită și rularea mai multor motive tipice de horă.

Pe teme folclorice e și *Einleitung und langsamer Reigentanz* extras și transcris pentru patru mîini din *Rapsodia Română nr. 2* pentru orchestră (atît nr. 1 cît și nr. 2 fiind azi pierdute).

Este așadar o melodie, *Largo, molto espressivo,* în caracter de doină, în la minor, cu trepte mobile, atrăgînd atenția nu atît culoarea obținută de treapta a IV-a ridicată, cît mai apoi efectul pe care-l are treapta a III-a în re, oferind alternarea major — minor. Melodia conține puternice elemente de doină instrumentală, evident, stilizate. Urmează o secțiune de joc, în $\frac{6}{8}$, *Allegretto piu mosso andantino assai,* în Mi major, o horă cu o bogată încărcătură cromatică. Chiar dacă impresia unei complicate gîndiri componistice, generată de o anumită stufozitate, se află la temelia acestei creații, totuși, specificitatea națională apare cu evidență, deși ar putea fi suspectată de caracter livresc.

ȘASE SCHIȚE SIMFONICE

Cea mai reprezentativă creație a lui I. Scarlatescu, în domeniul muzicii pentru pian, rămîne *Six esquisses symphoniques* (*Șase schițe simfonice)* pentru pian, dedicată maeștrilor săi, după cum se va vedea, cu caracter programatic. Titlurile schițelor sînt în concordanță cu natura muzicii, prin excelență ilustrativă, descriptivă, sugerînd, prin intermediul unor stereotipe, imaginea declarată. Prin tehnica solicitată, aceste piese dezvăluie virtuozitatea instrumentală, dar nu sclipitoare, de tip lisztian, și mai curînd ceva ce amintește de scriitura germană, sobră, academică, neîncărcată, chiar rarefiată, în spirit bachian. Mai mult, prin apelarea la principii imitative, secvenționale, aceste schițe se plasează în vecinătatea sferei studiilor lui K. Czerny, fiecare punînd anumite probleme de pianistică, urmărindu-le consecvent pe parcursul întregului. Probabil, în această dimensiune se găsește explicația pentru ce aceste *Schițe* au fost preluate la vremea respectivă în repertoriul claselor de pian al unor prestigioase instituții de învățămînt. Muzica e aridă, concepută parcă pentru a proiecta o anumită stare, o anumită idee, menținîndu-se cu strictețe într-un cadru delimitat. Din această cauză schițele nu poartă atuurile accesibilității, ceea ce l-a determinat pe M. Mărgăritescu să facă aceste considerații. „Muzica lui se adresează spiritelor culte; ea ostenește pe o bună parte din auditoriul nostru care nu reține multe dintr-însa; în mîndra-i dorință de a nu face nici o concesiune gustului publicului, ea pare adesea monotonă"[231].

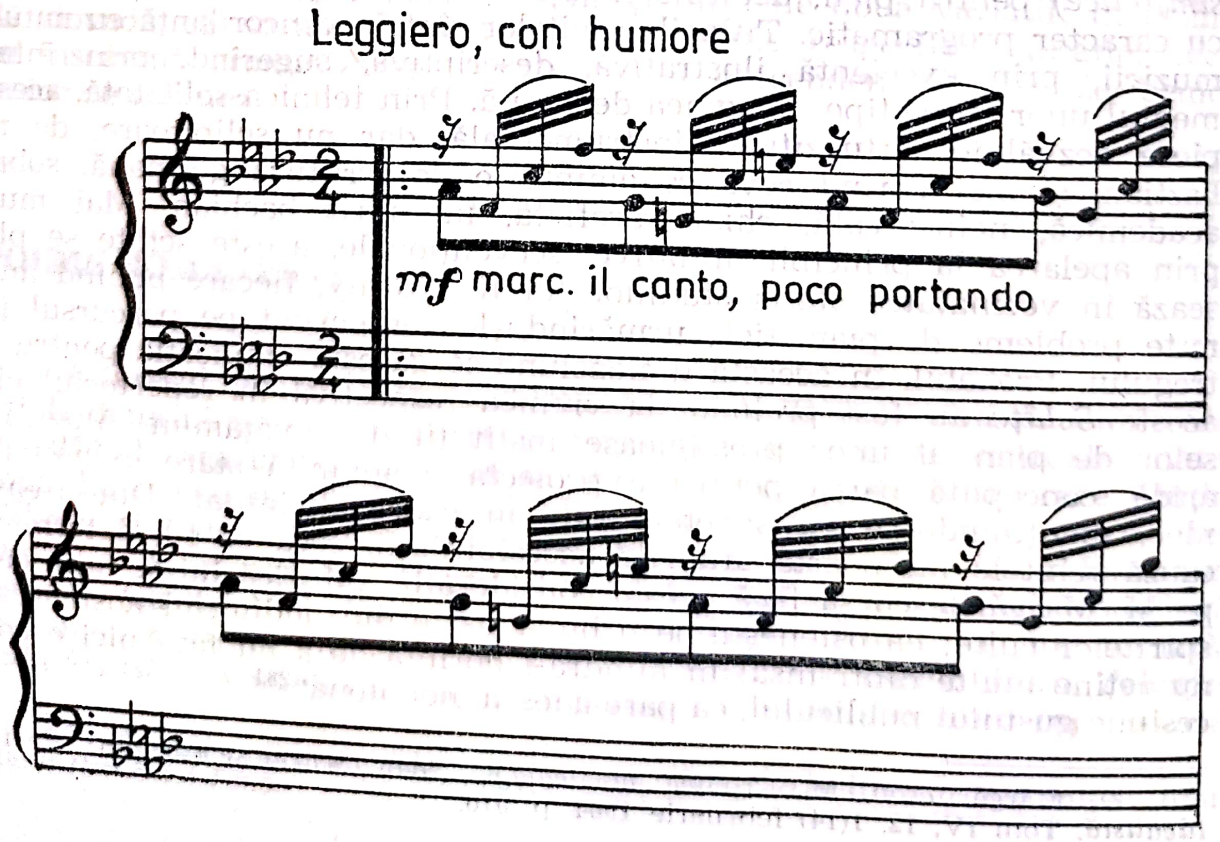
---

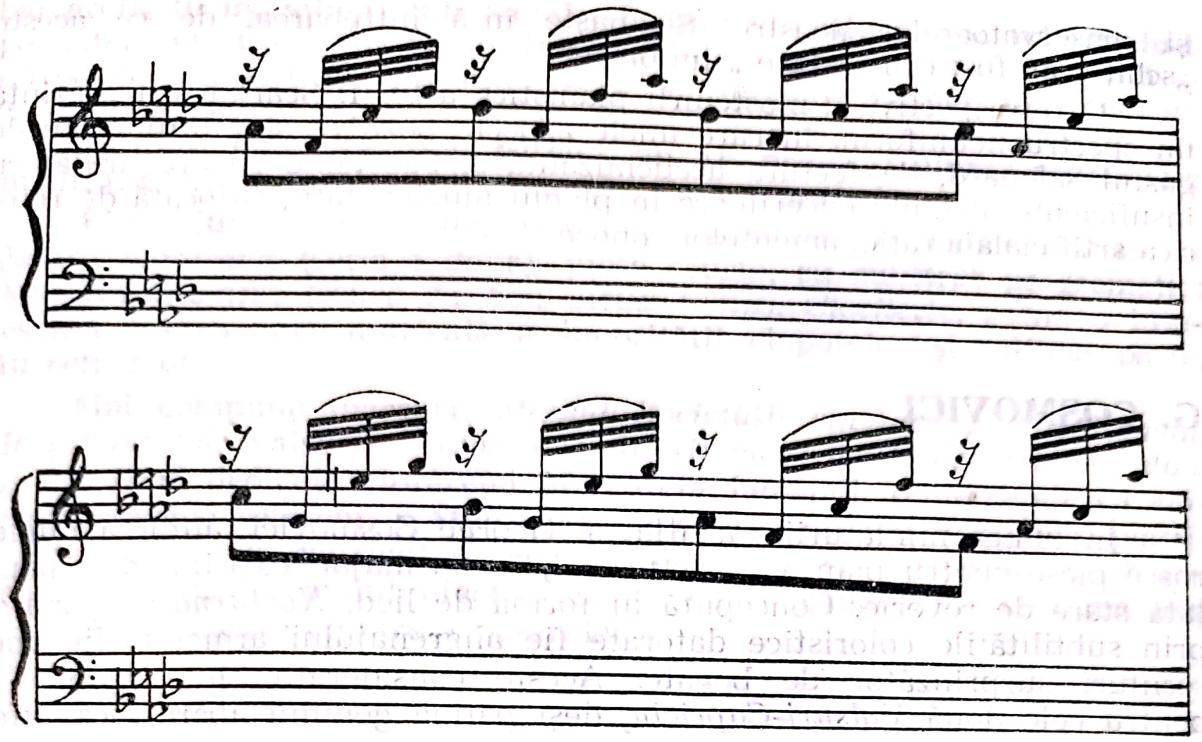
231 Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală... Ioan Scarlatescu...* În: *Revista Idealistă.* Tom IV, 12, 1(14) februarie 1904, p. 516.

Dedicată lui Carl Reinicke, prima Schiță simfonică intitulată *La Rouet (Roata de tors)* este o miniatură tripartită în do minor, cu o pulsație perpetuă de șaisprezecimi, ceea ce sugerează mișcarea mecanică, reliefată și de desene melodice simple, cele două registre suprapunîndu-se. Secvențările dețin primatul în definirea discursului muzical. Plasticitatea imaginii este limpede conturată. Piesa aceasta a figurat în repertoriul lui G. Boskoff și a fost adeseori cîntată, inclusiv la Paris, după cum se arată în *România Muzicală* (XII, 10, 15 mai 1901, p. 76).

Lui Carl Navratil i se dedică a doua *Schiță Simfonică* al cărui titlu este *Naiade*, o muzică figurativă, în permanentă alertă, *Con moto, passionato*, în Fa major, dar cu un traiect modulator dinamic. Aici nu se găsește o melodie anumită, cu contururi largi, dar ea rezultă fără echivoc din dialogul celor două planuri ce se interferează spre a realiza fluxul sonor antrenant, datorită mișcării ritmice ostinato ce se menține pînă la capăt. Schița e monopartită și poartă ecourile stilului bachian.

Monopartită este și *Papillons (Fluturi)*, a treia schiță, în fa minor, dedicată lui Julius Epstein. Procedeul structurării piesei pe o formulă constantă, aici un motiv intonat de mîna stîngă, brodat cu figurațiile mîinii drepte, într-o desfășurată mișcare, surprinde zborul jucăuș al fluturilor cu aripile lor colorate . . .





Mersul zbuciumat cromatic e caracteristic, pentru ca spre final să se profileze o linie melodică mai conturată, avînd însă același desen instrumental, prea puțin însuflețit.

Emiliei Saegiu, profesoara sa de pian de la Conservatorul din București, i se dedică a patra *Schiță Simfonică, Pathétique,* în mișcarea *Allegro assai,* în Mi major. Justificîndu-și titlul, muzica acestei piese ternare se conturează printr-o țesătură armonică, avînd un desen melodic miniatural ce se va purta necontenit într-o tensiune susținută, permițînd străfulgerări ale acelorași motive, trasate în registrele ce-și dispută supremația. Pianistica este de efect, acordurile rezultînd din răsturnări de poziție ca și ideile în octavă ce se suprapun, avînd drept efect sonorități colorate, rafinat potențate.

Échos romantiques (Ecouri romantice) dedicate lui Charles-Marie Widor, a cincea *Schiță,* are ceva din factura lisztiană și menține același procedeu, o formulă cvasimelodico-armonico-ritmică, reluată obsedant, în progresie, într-o distribuire ternară, după locul figurațiilor ce impun dinamica stereotipă de șaisprezecimi. Desenul acordic devine în culminație mai reliefat prin mersul paralel, în sexte cromatizate.

Ultima, *Appassionato,* în sol minor, ce poartă dedicația lui Robert Fuchs, *Allegro molto,* e impetuoasă, trasînd în valuri năvalnice, motive clare. Forța muzicii constă în încărcătura armonică și ritmică, în planurile ce dialoghează alert. Și aici arsenalul pianistic, nu prea variat și sclipitor, e pus în slujba unor clișee tehnice, ceea ce face ca să se mențină caracterul de studiu.

Prin aceste *Șase Schițe Simfonice,* I. Scarlatescu a îmbogățit muzica românească cu piese de factură tehnică, necesară antrenării viitorilor interpreți, piese care merită a fi reintroduse în programele liceelor

și conservatoarelor noastre. Se naște însă întrebarea, de ce aceste „schițe" au fost considerate „simfonice"?

O retrospectivă a moștenirii pianistice a lui I. Scarlatescu prezintă un spectru neuniform, în care unele aspecte pozitive sînt întunecate de gustul salonard, de factura academizantă și substanța sonoră aridă, cu insuficiente atribute cuceritoare în planul muzicalității, sufocată de retorica artificială a raționamentelor sonore.

G. COSMOVICI

În lumea miniaturii s-a aflat și George Cosmovici, autor a numeroase piese pentru pian, ca *Nocturna I*, în Fa major, exprimînd o nuanțată stare de reverie. Concepută în formă de lied, *Nocturna* se remarcă prin subtilitățile coloristice datorate fie angrenajului armonic, fie unei scriituri surprinzător de bogate. Aceste considerații sînt valabile și pentru cele două *Valsuri-Capriciu*, deși patina genului apare încă sufocantă.

M. BURADA

Există două nume în muzica românească, nume de slabă rezonanță, devotate creației pianistice, care însă merită a fi amintite aici. Este vorba de Mihai Burada și Esmeralda Athanasiu, ambii buni pianiști, care s-au manifestat ca și compozitori ai acestui instrument.

Mihai Burada (1841—1918), fiul muzicologului Teodor T. Burada, deși a studiat muzica, s-a dedicat carierei medicale, probabil mentalitatea societății l-a canalizat înspre acest domeniu. A păstrat însă o mare disponibilitate pentru muzică, susținînd recitaluri și compunînd. A scris o mulțime de miniaturi, în majoritate tipărite, dar care cu greu se pot data, ceea ce îngreunează enorm operațiunea noastră, compozițiile putînd fi dinaintea anului 1898. Conștienți de acest risc, înșirăm creațiile mai importante, observînd că M. Burada nu cultivă folclorul, zona sa stilistică ancorîndu-se în umbra romanticilor, pe care-i urmează docil. Formele sale predilecte sînt miniaturile, inclusiv valsul, și îndeobi tema cu variațiuni. Astfel, op. 13, este: *Variations sur un thème original*, în tonalitate Fa major, creație proprie și nu prea originală, remarcăm noi, urmată de șase variațiuni, dintre care a patra, minoră. În *Quatre morceaux* op. 15, intră *Triste souvenir*, *Sérénade de Pierrot*, *Danse rustique* și *Danse des Sylphides*; op. 16, o *Air varié en forme d'étude*; op. 17 — *Variations brillantes*, pe o temă originală, în stil de

barcarolă, în mi minor. Într-adevăr, factura e strălucitoare, solicitîndu-l pe interpret. Ca o particularitate, înaintea expunerii temei există o introducere, apoi patru variațiuni și o codă în omonima majoră, în octave (mîna dreaptă).

În *Cinq Romances sans paroles*, op. 18, prima și ultima poartă cîte un titlu: *Canto pathétique* și, respectiv, *Panore aveugle*.

Fiicei lui Ed. Caudella, Maria, compozitorul îi dedică op. 19 — *Quatre morceaux* (seria a doua), piese scurte, cu substrat programatic: *Dans les champs, Danse du bon vieux temps, Clochette*, avînd o interesantă transpunere muzicală a sonorității clopotelor și, ultima parte, *Au petit trot*.

Mai compune marșuri: *Marșul Societății cîntăreților din Roman, Marș triumfal;* valsuri: *Frumoasele din Roman*, două *Valsuri de salon*, op. 24, fiind dedicate cîntăreței Margareta Iamandi, remarcabile ca amploare. Să mai reținem: *3 Studii pentru pian* și piesele cu o mare plasticitate: *Cutia cu muzicuțe, Dansul pe sîrmă* și *Concertul păsărilor*, aceasta din urmă avînd efecte onomatopeice, sugerînd într-o manieră dialogată, măiastra cîntare a păsărelelor.

ESMERALDA ATHANASIU-GARDEEV

O altă personalitate uitată azi este Esmeralda Athanasiu — Gardeev, care a excelat în genurile camerale, compunînd o sumedenie de piese pentru pian și lieduri. Avînd cultură pianistică, dublată de o bună tehnică, a abordat formele miniaturale, manifestînd preferință pentru cele salonarde, provenind din dansurile mondene: marșul, polca, mazurca, romanța (fără cuvinte), elegia, galopul. Uneori s-a desprins, scriind piese mai libere, în care stilul pianistic are reminiscențe chopiniene, lisztiene, rubinsteiniene. Avînd o situație materială bună, a călătorit mult, ceea ce se vede din piese-amintiri ce evocă Dresda, Würzburg, Viena, München, Paris, Odesa, Galați . . . A trăit în cercuri aristocrate, fapt ce rezultă din dedicațiile ce figurează în dreptul a numeroase piese . . .

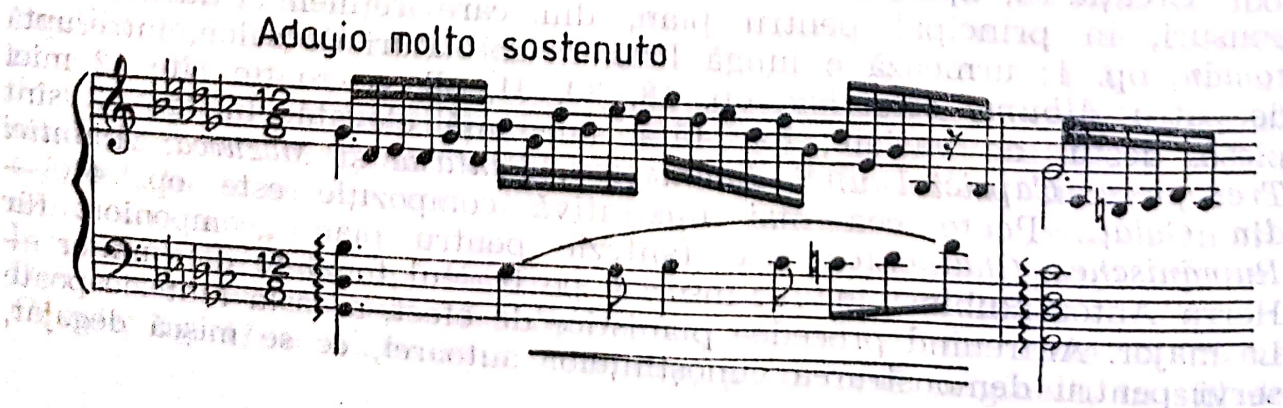
Creația sa, tipărită în cea mai mare parte, numără cel puțin 50 de opusuri, în principal pentru pian, din care reținem titlurile: *Marș român,* op. 1; urmează o lungă listă de miniaturi de salon, întreruptă de patru *Albume colective,* op. 18, 30, 31, 32, ce conțin cîte 12 mici piese, destul de variate, dar fără substanță elevată. În op. 43 sînt *Trei piese: Capriciul unei domnișoare, Fantasie* și *Mazurca: Amintiri din Galați.* Poate cea mai ilustrativă compoziție este op. 44 — *Rumänisches Charackterstück,* fantezie pentru pian, „componiert für Herrn Anton Rubinstein“ . . . înscrisă pe traseul tonal fa diez minor — La major. Antrenînd procedee pianistice de efect, această fantezie poate servi pentru demonstrarea cunoștințelor autoarei, ce se mișcă degajat,

reușind să ofere pagini eclatante ca tehnică pianistică, alături de pagini cenușii, anoste. Problema principală legată de creația Esmeraldei Athanasiu — Gardeev este aceea a inspirației, a personalității, care nu se recunoaște, deoarece clișeele sînt atît de estompate, încît nu comportă trăsături definitorii.

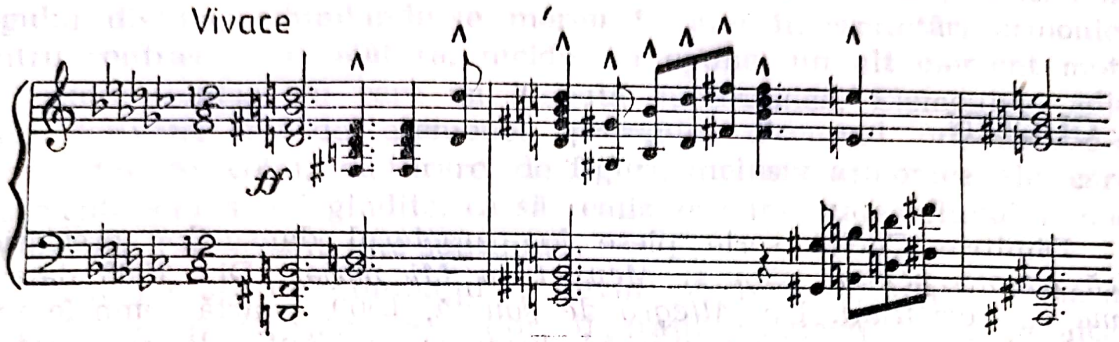
Se mai găsesc compozitori care au abordat miniatura, căutînd să o racordeze la sensibilitatea sau mediul românesc prin titluri ce aveau sau nu acoperire în substanța muzicală. Vom susține această categorie prin două exemple: *Dorul*, „reverie românească" de Gregorie Emmanuel Lahovary și *Quadrille National Român* de Nicolai Iatropolu.

TH. FUCHS

Miniaturi compune și fecundul Theodor Fuchs, stăpîn desăvîrșit al claviaturii, ceea ce îi conferă, de la bun început, avantajul măiestriei. A scris: *Menuette, Tarantella, Variațiuni, Serenada, Blumenstiick, Preludiu și Fugă*. În calitate de pianist concertant, era în contact nemijlocit cu muzica vremii și, fiind receptiv la nou, a preluat unele sugestii, ceea ce face ca partiturile sale să valideze o expresie contemporană, deosebindu-se sub acest aspect de marea masă a autorilor de piese miniaturale. Apelează și la cîntecul popular românesc, declarînd-o din titlu, cum procedează în *Carnaval Românesc* sau în *Rapsodia Română*. În miniaturi însă urmărește o expresie universală, izbutind să proiecteze imagini profunde, încărcate cu nesfîrșite meandre, într-o derulare complexă, antrenînd linii contrapunctice, cascade de virtuozitate și planuri armonice, în care notele ajutătoare, relațiile de cvartă, modulațiile enarmonice, figurațiile sînt în elementul lor. Edificator în acest sens poate fi *Impromptu* în Sol bemol major, cu o largă desfășurare de tensiuni contrastante, axate pe teme clar conturate, ce cunosc permanente metamorfozări. Sub acest aspect, gîndirea muzicală a lui Th. Fuchs este evoluată, fără însă a friza noul. Astfel, stilul său, deși avansat, își declină filiația din marele filon romantic tardiv, tipic începutului de secol al XX-lea. Iată un motiv caracteristic:



Dar și mai semnificativ pentru natura tematismului și coloritul armonic este acest fragment, în care nona mare (măsura a doua, fa diez) apare semnificativă:



În plus, mobilitatea discursului e favorizată de suplețea scriiturii, mereu încărcată, permițînd evidențierea registrelor, în care apare elementul tematic supus procesului de transfigurare intensivă.

Nu pretindem să epuizăm titlurile și nici autorii care au compus miniaturi. Unii vor fi surprinși în paginile următoare. Un fapt este cert, miniatura e bogat și variat reprezentată, fiind, în principal, ancorată în sfera muzicii de salon, ceea ce implică o anume facilitate care, în ansamblu, nu o avantajează. În plus, comoditatea gîndirii multora a determinat acceptarea canoanelor deja răsuflate în plan universal, ceea ce s-a soldat cu extinderea rețetarului conformist al eclectismului, ararеori depășit și eradicat.

A. ALESSANDRESCU

Generația nouă care bate la porțile consacrării, în frunte cu G. Enescu, buni pianiști, era dispusă să investească talent și fantezie în creații miniaturale, dar nu mai concepe să perpetueze vechile clișee, farmecul sonorităților moderne atrăgîndu-i cu putere. Cu toate acestea, mulți dintre ei compun piese în cel mai diafan stil salonard, bunăoară A. Alessandrescu încă școlar, scrie fanteziile *Gînduri glorioase*, *Eglantine*, „fantezie rustică“, (1901), *Ideal*, reverie (1903), *Concert matinal*, *Focul sacru* (1904), *Narcisse* (1906), unele cu denumiri ce poartă patina epocii — *Buchete de violete* (1907)[232], *Vals lent* din 1910, menținîndu-se în caracterul eclectic al genului; avînd însă relief melodic și fluență, capătă o recunoaștere promițătoare, premiul V la concursul pentru piese de pian la 4 mîini al revistei pariziene *Muzica*[233].

---

[232] Tomescu, Vasile. *Alfred Alessandrescu*. București, Edit. Muzicală, 1962, p. 29.

[233] Idem, p. 30.

Sucesul acesta nu a însemnat prea mult în atitudinea sa față de muzica pentru pian. A. Alessandrescu nu a mai compus nici o piesă, considerîndu-le pe cele existente nesemnificative.

D. CUCLIN

Dimitrie Cuclin scrie piese în caracterul dansurilor preclasice: *Mică gavotă pentru pian* și *Menuet în Mi major*. Din 1903 datează *Temă cu variațiuni*. Un *Allegro de sonată*, 1909, poartă semnele unei nehotărîri, de vreme ce manuscrisele arată nu mai puțin de trei variante. În 1910 revine și compune pentru pian: *Lied — Scherzo*, într-o scriitură deloc emancipată. În timpul refugiului la Iași, D. Cuclin semnează: *12 valsuri moldovenești*, cu vădit caracter salonard.

Un rondo cu titlu programatic. *Le sourire de l'enfant*, poartă semnătura lui C. Castrișanu, neputînd fi datat cu certitudine.

Elevul lui Iacob Mureșianu, Ioan Harșia este mai prezent în acest gen prin lucrări de școală datînd din anii cînd studia la Viena cu E. Mandicevschi (1910—1918): *Fuga în mi minor* și *Poèmes liriques roumains (Poeme lirice române)* din care fac parte *1 Hora, Vals, Amintire* și *În străinătate*.

C. BRĂILOIU

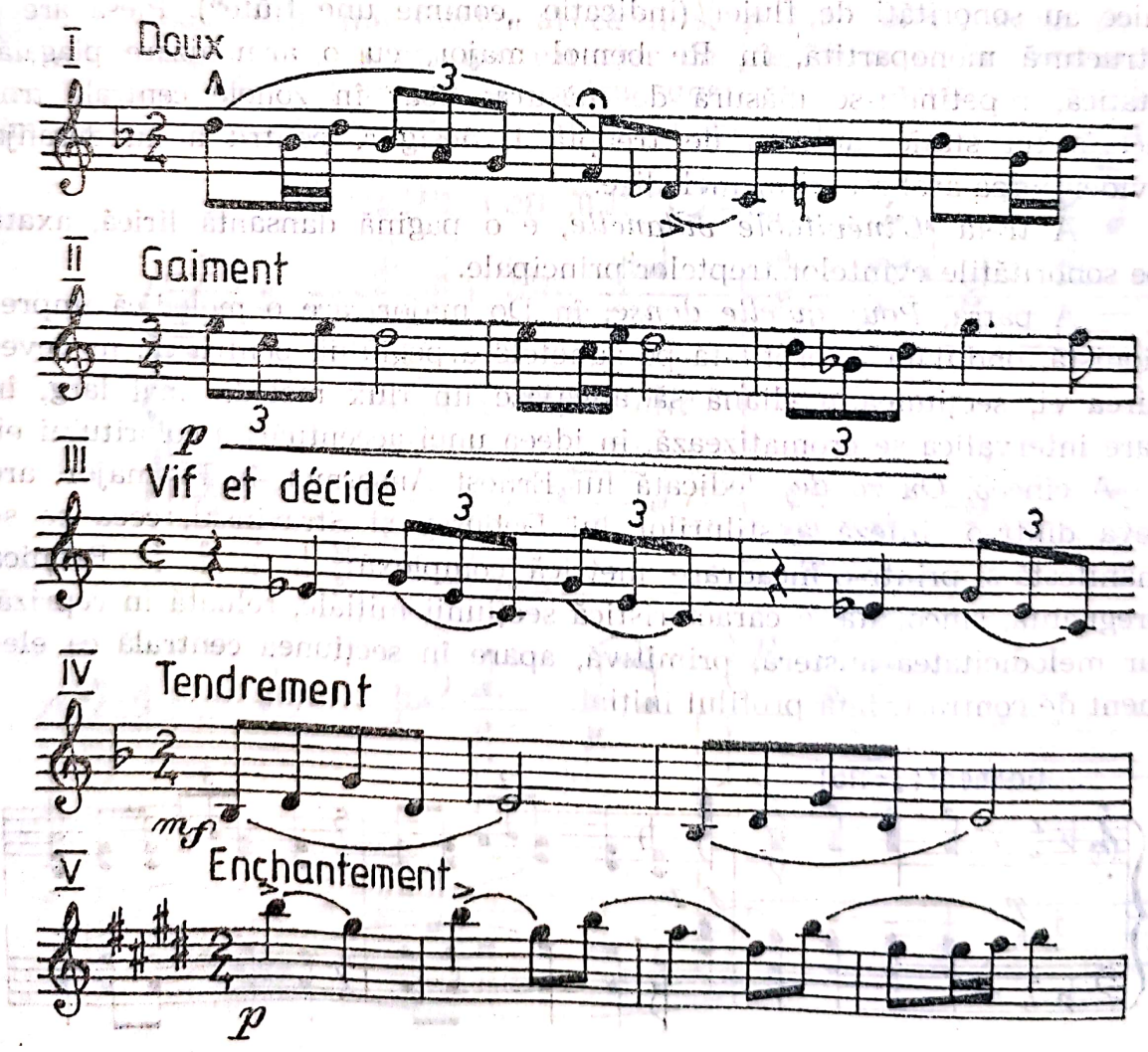
Devine simptomatică atitudinea neconsecventă din partea unor compozitori față de un anumit gen, în sensul că i se acordă atenție, dar apoi nu mai este solicitat. Așa ceva se constată la A. Alessandrescu, dar și la Constantin Brăiloiu, care, pînă la 20 de ani cultivă miniatura pianistică, după care nu-l mai interesează. După cîteva încercări precum: *Chansons pour piano, Sommernacht (Noapte de vară), Sans oublier Anne-Marie, Danse, Berceuse*, scrie pentru copii *Carillon des abeilles* (1911) *Trois danses* (1913) care vădesc orientarea autorului spre formularea eliptică a discursului, apelînd la motive pregnante, incisive și la o imagistică policromă.

CINCI RONDELURI

Din 1911 datează *Cinq Rondes — à danser au Soleil (Cinci rondeluri — pentru a dansa la Soare)* ce reflectă puternica fascinație pe

care Debussy a exercitat-o și, indirect, ecourile modalismului mussorgskian. Prima piesă, în Fa major, este edificatoare pentru principiile care-l călăuzeau. Materialul tematic apare restrîns, primează o celulă motivică lapidară, încărcată de expresie, care devine alfa și omega întregului discurs, schimbîndu-se mereu în alte înveșmîntări armonice. Pentru contrast, i se alătură, nicidecum opune, un alt element motivic, complementar, cu care își dispută succesiunea. Elementele adiacente, derivate, sînt de asemenea prezente, discursul organizîndu-se într-un fel de colaj, alăturare de figuri, inclusiv armonice, ale căror plasamente sînt astfel gîndite, ca să realizeze cursivitatea fluxului sonor rarefiat, purtînd necontenite subtilități.

Prin hieratismul limbajului, devin posibile modulații, bunăoară în Re bemol major din Fa major, figurații ornamentale cu implicații cromatice, liniarisme de esență modală. Ca formă, se preconizează încadrările cu repriză. Interesant apare faptul că cele *Cinci rondeluri* au comun un aliaj tematic care indică încadrarea într-un ambitus restrîns, pînă la cvintă, ca și evidențierea terței (mare, mică), ce pendulează:



Fermecătoare sînt și cele cinci piese incluse în: *Ariettes printanières* (1913), care reflectă aceeași admirație pentru stilul părintelui impresionismului muzical francez, pe care-l urmează cu docilitate, într-o manieră perfect asimilată. Muzicalitatea, coloristica și măiestria compozitorului român sînt trăsături de necontestat. Superioare ca realizare și mai bogate în privința substanței, aceste *Ariettes* relevă arsenalul tehnic variat, aflat în posesia tînărului compozitor. De observat că fiecare piesă are o titulatură ce indică, în sens programatic, natura poetică a imaginii date.

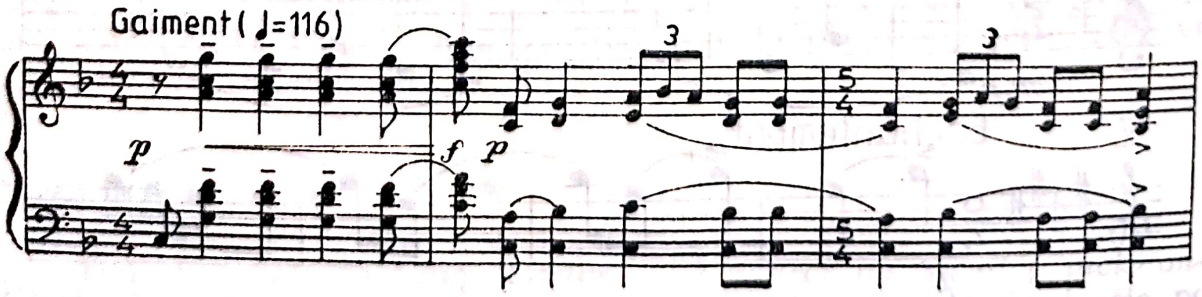
Prima, *Acis chante*, dedicată lui Henri Duparc, are un caracter arhaico-pastoral, datorită legănării prin metrul de $\frac{3}{8}$, în care desfășurarea tematică este astfel articulată, încît deturnează, prin Auftakt, intensitatea accentelor și a profilului tematic. Lirică și senină, această muzică are o plasticitate teatrală, dansantă, determinată de eleganța liniilor și perfecțiunea proporțiilor miniaturale, angajînd în plan general o arhitectură ternară.

A doua, *Ritornelle pour sa mie*, excelează prin caracterul pastoral al muzicii, prin arhaismul meandrelor liniei melodice, ale cărei armonice au sonorități de fluier (indicație „comme une flûte"). Piesa are o structură monopartită, în Re bemol major, cu o armonizare plagală, statică, repetîndu-se măsură de măsură; doar în zonele centrale tronează, tot static, acordul de treapta I, desigur, pentru a nu deranja evidențierea arabescurilor melodice.

A treia, *L'inévitable villanelle*, e o pagină dansantă lirică, axată pe sonoritățile cvintelor treptelor principale.

A patra, *Pour qu'elle danse*, în Do major, are o melodică impresionistă, ondulată și profilată pe sunetele arpegiului, pentru ca, în devenirea ei, secțiunea mediană să angajeze un flux melodic mai larg, în care intervalica se cromatizează, în ideea unei accentuări a coloritului ei.

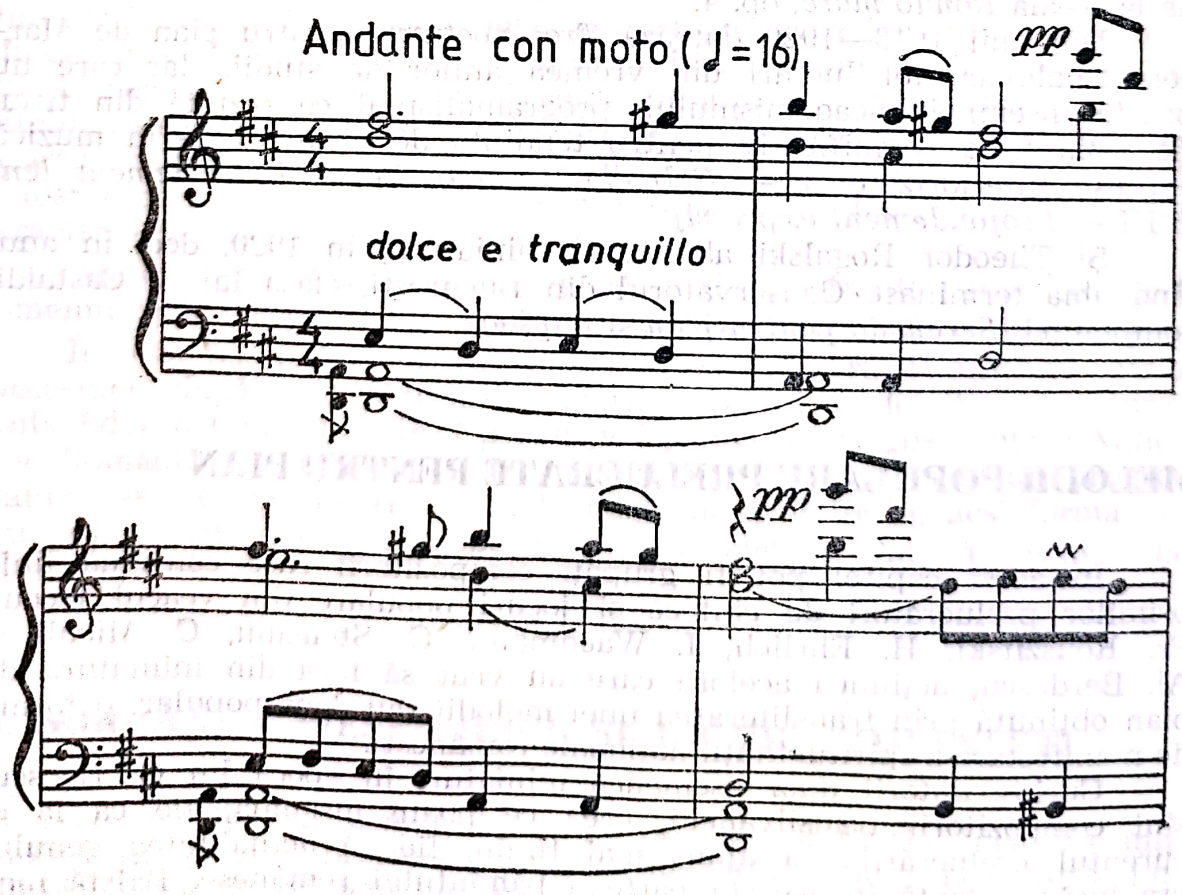
A cincea, *Ou ronde*, dedicată lui Ernest Ansermet, în Fa major, are ceva dintr-o sinteză a stilurilor lui Debussy și Stravinski, ceea ce se manifestă și printr-o încadrare metrică complexă: $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$. Ritmica pregnantă, sincopată, e caracteristică secțiunii inițiale, reluată în repriză, iar melodicitatea austeră, primitivă, apare în secțiunea centrală ca element de contrast. Iată profilul inițial:



Păcat că în anii care au urmat, C. Brăiloiu nu a mai compus pentru pian. Aceste prime creații indicau un spirit modern, un talent creator, cu o bogată imagistică și un tușeu componistic sigur, efect al măiestriei pe care o deținea.

G. ENACOVICI — PAYSAGE

Un *Valse noble* (1914) pentru pian compune George Enacovici, după care urmează o *Sonată* în Mi major, reflex al escaladării anilor de compoziție la *Schola Cantorum*. Preocuparea compozitorului pentru afilierea la melosul popular, în acești ani de ucenicie, se manifestă în *Paysage*, „parafrază pe o arie populară română" pentru pian (1918), în care inventivitatea se împletește cu măiestria, pentru obținerea climatului specific. Și, fără îndoială, acesta apare clar conturat, datorită urmăririi îndeaproape a liantului tematic originar, atribuindu-se, printr-o gîndire variațională, noi fațete, al cărui scop este numai acela de a întregi chipul inițial. Tema are caracter de joc, chiar și în expunerea lentă, constitutivă, ce antrenează patru sunete, armonizarea simplă, dar îmbogățită prin note melodice, conturarea unei strategii contrapunctice.



Prin numărul restrîns al treptelor implicate în această temă, se poate deduce că aparține repertoriului de joc al copiilor sau că este o melodie lăutărească. G. Enacovici o supune unor variațiuni, realizînd și un contrast de mișcare, deoarece piesa are două secțiuni, una lentă, alta vioaie, în caracterul jocurilor populare, punînd în evidență elementul ritmic, accentele avîndu-și rolul lor. Factura pianistică, deși nu excelează în procedee tehnice, este totuși colorată, oferind în permanență cîteva planuri, cel melodic arareori fiind intonat fără linii adiacente. Piesa are farmec și oferă interpretului valențe pentru afirmarea creativității.

C.C. NOTTARA, M. NEGREA, TH. ROGALSKI

C. C. Nottara compune, în 1917, două piese pentru pian: *Jour de printemps (Zi de primăvară)*, op. 2, nr. 2, miniatură cu reflexe impresioniste și *Romance sans paroles*, op. 6, cu un ușor parfum salonard.

În anii studenției de la Viena, ca discipol al lui Eusebie Mandicevschi, Marțian Negrea scrie: *Canoane, preludii, corale, fugi*, op. 2 (1919), creații cu evident caracter de școală, menite a oglindi măsura asimilării tiparelor consacrate. După această etapă, la Cluj, în 1920, dă la iveală *Rondo mare*, op. 4.

Din anii 1918—1920 datează *Trei nocturne* pentru pian de Marcel Mihalovici, tot lucrări din vremea anilor de studii, dar care nu poartă însemnele academismului, programatismul ce rezultă din titlul fiecăruia fiind semnificativ pentru tendința de a surprinde în muzică expresii interiorizate: I — *Calme et rêveur*, II — *Extrêmement lent* și III — *Profondément expressif*.

Și Theodor Rogalski abordează miniatura, în 1920, deci în anul cînd abia terminase Conservatorul din București, clasa lui A. Castaldi, compunînd: *Serenada pentru pian* și *Paysage*.

MELODII POPULARE PRELUCRATE PENTRU PIAN

În acest capitol pot fi grupați compozitorii care continuă linia primilor prelucrători de cîntece și jocuri populare din veacul trecut, Fr. Rouszitski, H. Ehrlich, I. Wachmann, C. Steleanu, C. Miculi și Al. Berdescu, acțiunea acelora care au vrut să facă din miniatura de pian obținută prin transliterarea unei melodii sau dans popular, o formă de manifestare a spiritualității naționale românești.

Curios, autorii unor asemenea miniaturi în epoca lui G. Enescu, sînt compozitorii transilvăneni, ceea ce poate însemna, fie că la ei curentul prelucrărilor a ajuns mai tîrziu, fie că actualitatea genului era încă evidentă în această parte a pămîntului românesc. Există încă

o diferență mare, anume, în timp ce incidența muzicienilor cu folclorul în stadiul inițial a fost raportată la zona urbanistică, acum se produce o sensibilă mutație, zona fiind identificată în mediul rustic, acolo unde originalitatea muzicii era mai puțin expusă contaminării. Se remarcă și un factor asemănător, nici generația muzicienilor de la mijlocul secolului al XIX-lea, care a colportat produsele fanteziei populare și nici muzicienii generației de la începutul veacului al XX-lea nu erau dintre cei mai instruiți și profesionalizați, măiestria lor fiind net inferioară față de exigența timpului, mai precis, față de nivelul unor colegi de generație din țară sau străinătate. Deci, demersul lor are forță, dar nu și strălucirea tehnică pe care o înregistrase arta componistică a pianului.

Arareori se întrunesc într-un opus toate elementele de care depinde configurația artistică. Uneori prevalează expresia în defavoarea măiestriei, alteori, limbajul tehnic apare considerabil exacerbat, căutînd să suplinească absența substanței muzicale. În cazul nostru, compozitorii miniaturiști sau prelucrători ai cîntecelor populare au mizat pe bogăția expresivă, pe frumusețea nudă a produsului folcloric, pe spontaneitatea fanteziei creatorilor anonimi,servind-o cu elementară măiestrie.

Într-o sistematizare scrupuloasă, în acest capitol s-ar fi cuvenit încadrate miniaturile ce au titluri de horă, bunăoară. Totuși, nu se poate determina dacă, într-adevăr, la baza lor se află modele populare sau sînt fructul fanteziei creatorilor. Înclinăm să credem, spre exemplu, că horele cu denumiri poetice ale lui G. Stephănescu, aparțin acestei din urmă categorii. De asemenea, aici își pot avea locul aranjamentele cîntecelor și jocurilor populare pentru pian, cum ar fi ciclul *Iedera* al lui A. Sequens, prezentat în volumul anterior al *Hronicului* . . ., la capitolul culegeri de folclor, *10 Cîntări poporali românești* de G. Șorban și chiar *Albumele* lui Gh. A. Dinicu . . . Și totuși, încadrarea noastră a fost corect făcută, deoarece aportul prelucrătorului era minim, deci caracterul de culegere poate fi acceptat.

Nu este întîmplător faptul că cei mai importanți autori în acest domeniu sînd discipolii lui I. Mureșianu: G. Șorban și T. Brediceanu.

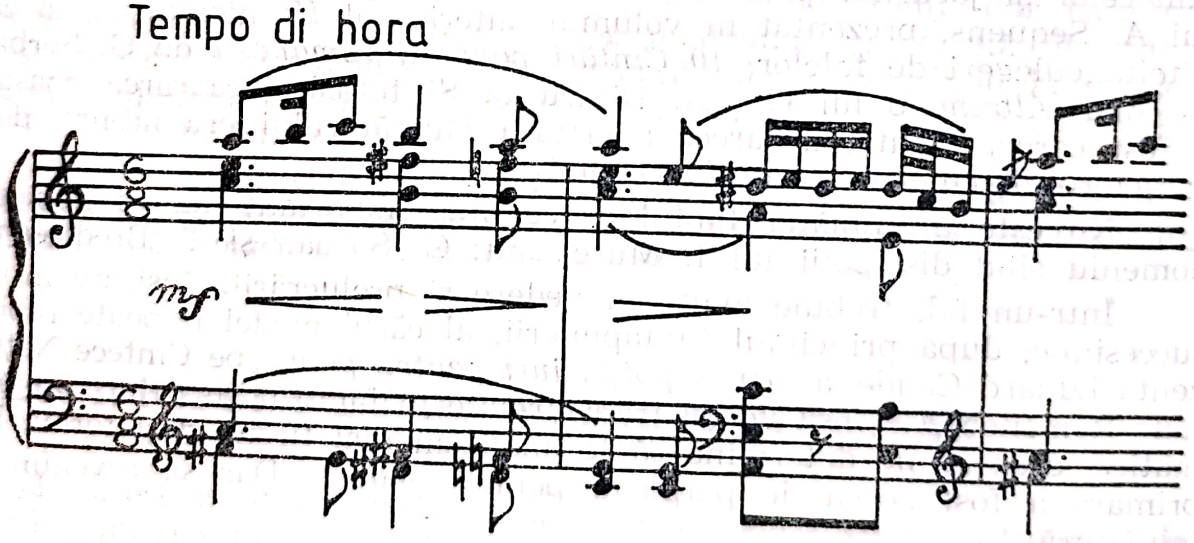
Într-un fel, trebuie avute în vedere și prelucrările înșirate într-o succesiune, după principiul juxtapunerii, al cărui model îl poate reprezenta Eduard Caudella prin *3 potpuriuri pentru pian*, „pe Cîntece Naționale Române". Ele însă vor fi transformate în fantezii cu titluri programatice, ceea ce ne determină să le analizăm mai tîrziu, deși forma lor primară a fost aceea de potpuriu pentru pian . . . Dar să revenim la miniatură.

G. ȘORBAN — PIESE LIRICE ȘI JOCURI ROMÂNEȘTI

Guilelm Șorban, compozitorul, pe care ziarul *Patria*, încă din anii studiilor la Viena, îl prezintă animat de idealul „. . . de a da măreț avînt muzicii naționale române, precum Liszt a avîntat muzica ungară la o

valoare internațională"[234] ... debutează în genul instrumental în 1894 cu prelucrările *Din Banat* și *De pe Someș*[235]. După *10 Cîntări poporali românești,* în care se află cîntece și jocuri, compune și publică patru caiete sub genericul *Piese lirice și jocuri românești,* totalizînd 12 titluri, între care se strecoară cîteva cu profilul creațiilor de salon. Ca trăsătură principală, piesele nu sînt simple aranjamente, ci miniaturi mai ample, în care modelul folcloric deține primatul, devenind un pretext ce configurează entitatea artistică. Piesele apar, în acest context, mult mai desfășurate comparativ cu jocul popular, fiind, totodată, învești mîntate artistic, compozitorul arareori reducîndu-și rolul la proiectarea unui acompaniament pentru o melodie. Ca atare și scriitura pianistică este mai complexă, mai încărcată, fără a excela prin agilitate.

Caietul I se deschide cu *Joc românesc,* dedicat soților G. Dima, în care elanul și jovialitatea devin factorii de referință emoțională. Farmecul său derivă din relieful tematic, în care este evident coloritul modal, mi minor cu treptele a IV-a și a VII-a urcate, alteori cu treptele a III-a și a VI-a fluctuante. Pornind cu linia melodică și acompaniamentul ei ritmico-armonic, factura se îmbogățește, etalînd temporale interpolări contrapunctice. *Horă,* în la minor, are o construcție clasică (A B A C A), secțiunea C fiind în omonima majoră. Totuși, investitura muzicală diferă mult de duzina horelor comerciale, prin aceea că nu se operează cu formule stereotipe de acompaniament. Apoi, chiar începutul indică soluții armonice aparte, mersul cromatic și în acompaniament, ca și apelarea la treptele a VI-a și a VII-a.



Cîntec fără cuvinte este nesemnificativ, avînd o structură simplă, cu ecou orășenesc și romanță.

Caietul II, ce poartă aceeași dedicație, se deschide cu *Joc țărănesc,* interesant prin ingenuitatea materialului tematic, limpezimea modală, cadențele neașteptate, acompaniamentul ce trimite la practicile

[234] B. C. *Conservatoristul V. Șorban.* În: *Patria,* Cernăuți, I, 74, 21 decembrie 1897, p. 3.

[235] Publicitate în *Musa Română,* Blaj, 3, 1 martie 1894.

tarafului sătesc: „sempre forte e duro", în acorduri minore de trei sunete, pe treptele principale și în arhitectonica neîncorsetată în secțiuni ciclice: A(re-sol), B(Sol), C(mi), D(Sol), B(Sol), C(mi-Sol).

Vals lin e în genul comun și *Pe scrînciob*, în Sol bemol major, e o piesă ilustrativă, ce surprinde mișcarea legănată a acestui pitoresc punct de atracție al bîlciurilor.

Caietul III cuprinde *Variațiuni asupra temei „Zis-a badea c-a veni"*, cunoscută din prelucrarea lui G. Musicescu, avînd cinci variațiuni proprii-zise și o codă, a patra fiind în minor. *Joc românesc* și *Jocul piticilor*, iarăși compoziții de caracter, cu implicații descriptive[236].

În *Caietul IV* figurează *Mazurca*, amplă și nu atît de simplă pe cît s-ar bănui. *Ardeleana* pare concepută după modelul oferit de profesor; este o piesă simplă, urmărind fidelitatea redării modelului folcloric, avînd pendulări între major și minor. Nici G. Șorban nu sesizează metrul acestui joc, încadrîndu-l în $\frac{2}{4}$. În sfîrșit, *Melancolie* este o piesă lirică, cu factură de nocturnă.

În 1900, G. Șorban compune *Melodie națională pentru pian*, ca în anii următori să revină din ce în ce mai rar asupra acestui gen: *Două piese de dans*, *Cinci jocuri*, *Joc românesc în mi minor* și *Țarina*, *pe zece motive românești din Munții Apuseni*.

ALȚI COMPOZITORI PRELUCRĂTORI

Anton Sequens compune, în 1899: *Muzică națională*, în care valorifică „jocul grănicerilor români", o interesantă lucrare, și *Patru hore*. Lui îi datorăm un *Scherzo* și *Marș funebru*.

I. Paschill compune mai multe partituri cu directe rapeluri folclorice: *La clacă*, *Floarea României* și *Pastorală Română*.

Ioan Harșia, după *Fuga în mi minor* (1910), compune *Hora*, în re minor, neremarcîndu-se din noianul compozițiilor de aceeași natură. Această horă a intrat în ceea ce se cunoaște sub titlul *Poeme lirice românești*, în care mai figurează: *Vals* în la minor, *Souvenir* și *Între streini*, miniaturi de minimă rezistență.

T. BREDICEANU — JOCURI POPULARE ROMÂNEȘTI

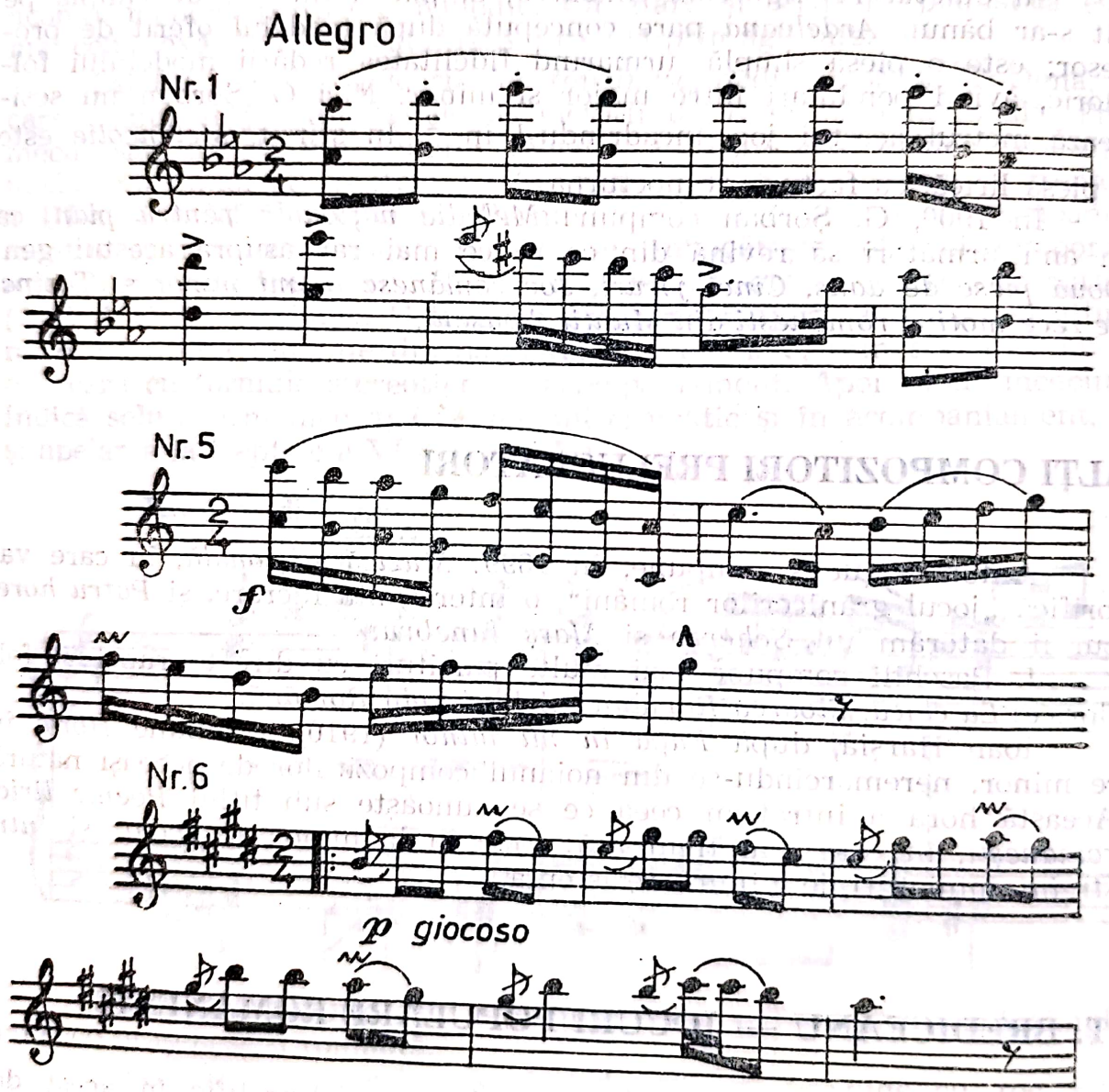
Compozitorul cel mai semnificativ și mai prolific în acest domeniu rămîne Tiberiu Brediceanu, un mare admirator și cunoscător al muzicii populare.

---

[236] Borza, Enea. *Compozițiile pentru pian ale lui Guilelm Șorban*. În: *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Cluj, Conservatorul „George Dima", 1971, p. 71.

De la piese idilice de tipul: *Rîndunica* (1894), *Viorele* (1896), *Aurora* (1900), T. Brediceanu ajunge la *Preludiu și Hora în do diez minor pentru pian* (1904), *Preludiu și Hora în mi minor* (1905), cîntată în Serata etnologică a „Asociațiunei" din Sibiu, *Quadrille pe motive românești* (1904), *Preludiu* și *Hora* în do diez minor, Re bemol major și La bemol major (1915) și, desigur, *Jocuri*. Îi aparține și valsul *Rîndunica* (1905).

Să reținem ideea românizării unor genuri de salon, concretizată în acel *Quadrille românesc*, care, de fapt, însumează nu mai puțin de șase piese scurte, adevărate jocuri transilvănene. Iată trei profiluri tematice, nr. 1, 5 și 6:



Interesantă apare concepția de *Preludiu și Horă*, în mișcarea lentă, aducînd, după o introducere *Adagio*, o melopee *Andante cantabile* cu iz îndepărtat de horă, pentru ca în secțiunea secundă, *Tempo de Horă*, în $\frac{6}{8}$, aceasta să se afle în elementul ei (ne referim la cea în mi minor).

În *Hora* (La bemol major) recurge la o formulă ritmică pentru a îmbogăți tiparul de pînă atunci, în sensul că în loc de aduce

Cea mai însemnată contribuție o reprezintă *Jocuri poporale românești pentru pian*, publicate în două ediții, ce cuprind nu mai puțin de opt caiete, în ultimul prelucrările datînd după 1920. Prin natura lor, piesele conținute în această amplă lucrare sînt mostre ale fanteziei și creativității poporului român, compozitorul rezumîndu-se a le nota și aranja. *Prefața I* din *Caietul I*, scrisă în 1928, e revelatoare în acest sens, motiv pentru care o transcriem în bună parte.

„Jocurile poporale românești cuprinse în caietele I—IV (noua ediție) sînt, în cea mai mare parte, creațiuni ale țăranilor și lăutarilor noștri din ținuturile de dincoace de munți; numai cîteva par a fi din alte părți ale țării.

Le-am scris pe note muzicale: sau de-a dreptul, după cum mi s-a comunicat de către executanți sau pe temeiul înregistrărilor făcute întîi la fonograf.

Toate aceste melodii fac parte din culegerile mele folcloristice muzicale și oferă cîteva fragmente de jocuri specifice lugojănești, pe care prin studii ulterioare am reușit să le completez — sînt pentru prima oară de mine prelucrate și publicate. Anul prelucrării este arătat sub titlul fiecărei piese.

La prelucrarea pentru piano a acestor melodii de joc, m-am străduit să redau atmosfera tipică țărănească în care s-au născut și în care au trăit aceste neîntrecute produse ale geniului poporului nostru. Dar această atmosferă nu se poate realiza pe deplin numai prin executarea precisă a muzicii scrise, ci e necesară cunoașterea și aprofundarea felului cum înșiși țăranii și lăutarii obișnuiesc să interpreteze jocurile românești".

Așadar, *Jocurile* sînt prelucrări, transcrise imediat după ce au fost cunoscute sau după un timp, preluate de la țăranii și de la lăutarii satelor transilvănene și bănățene. Procesul prelucrării a urmărit să redea, prin procedee tehnice, „atmosfera specifică" dar, cu toate acestea, compozitorul simte nevoia să avertizeze că notarea nu este perfectă, nefiind surprinse o serie de subtilități, ceea ce înseamnă că relativitatea acționează într-o oarecare măsură. Problema vizează interpretii, căci executarea ad literam nu aduce automat și ceea ce nu este scris pe portativ și se are în vedere. Există, fără îndoială o portiță deschisă în privința exactității notării, a imperfecțiunilor de punere în pagină, bunăoară, determinarea metrului și ritmului la o *învîrtită* ... Fiecare caiet cuprinde opt piese, distribuite într-o ordine ale cărei rațiuni de ordonare scapă sesizării.

Caietul I se deschide cu *De doi I*, fiind prelucrat în 1894 și dedicat memoriei lăutarului Nica Iancu-Iancovici. Subtitlul *Lugojana* indică limpede melodia, care este aceeași, în linii mari, cu vestitul cîntec

prelucrat coral de Ion Vidu. Aici cunoscutele idei apar doar în cîteva secțiuni (c și d). Ceea ce oferă T. Brediceanu pare a fi o *Lugojană* completă, cu o mulțime de secțiuni ce se repetă imediat, dar nu revin ciclic, marcînd o structură mozaicată (a b c d e e_v f g h i), într-un traseu tonal de Re major, ce angajează relativa minoră, subdominanta. În armonizare se dă importanță treptelor din sfera subdominantei. Pianistica e redusă la planurile melodiei, expuse de mîna dreaptă și acompaniamentul ei la stînga, regulă de la care nu există, în acest caz, derogare.

Măzărica I, prelucrată în 1907, este un joc bănățean, cu ritmuri bine marcate și o structură heteroformă, avînd nu mai puțin de opt secțiuni, dintre care una se mai reia, fiecare ducînd mai departe verva stabilită în punctul de start. Bineînțeles, prin prisma acestor jocuri, arhitectura lor e plurisecțională, desfășurîndu-se în serie, după principiul juxtapunerii, al colajului, poate. Interesant apare suportul modal; T. Brediceanu încadrează piesa în re minor, dar începe în Mi major, cu treptele a VI-a și a VII-a neridicate, adică cu dominanta dominantei naturale. Pe parcurs, frecventă e urcarea treptelor a IV-a și a V-a, precum și mobilitatea treptei a III-a. Modulează și în si minor. Ultima secțiune e în Re major, avînd, de data aceasta, treapta a II-a fluctuantă.

Ardeleana I (ca în Banat), datează din anul 1893. Este o învîrtită în $\frac{2}{4}$ în la minor, de o expresie originală, cu construcția: A B C D C (melodia în terțe paralele) D (la octavă). Tot din Banat e și *Pe loc I* (1895), conținînd, în prima secțiune, un contrast între motivul cu pregnanță ritmică și cel melodic, avînd în secțiuni reveniri tematice, ca și un plan tonal ce indică: Mi bemol major — do minor — do minor — re minor și sol minor. *Ardeleana I* se intitulează și următorul joc (1902), prin excelență diatonic, cu o sinuoasă derulare a secțiunilor și planului tonal: A (Re major) — B (Sol major — la minor) — C (La major) — D (Sol major — mi minor) — E (Sol major) — F (Sol major) și iarăși E, la octava superioară (Sol major). Altfel spus, aici se manifestă o puternică atracție spre tonalitatea Sol major, care se va impune în ultimele secțiuni. Însă construcția mozaicată rămîne constitutivă.

Brîul I, din 1898, are o fizionomie mai așezată, ceea ce pare a se explica prin puternica-i rezonanță lăutărească, aducînd chiar repriză: A (fa minor) — B (La bemol major) — C (fa minor) —A (fa minor). Mai mult, există în secțiunea B o cadență la subton, ca și oscilarea cromatică a treptei a V-a, în chiar motivul inițial. În *Hora I (ca în Banat)*, din 1901, regăsim celulele din *Alunelul*. Încadrată în măsura de $\frac{4}{4}$, tonalitatea Si bemol major, derularea arhitecturală prefigurează tot o formă cu repriză: A B C A. Ultima piesă din acest prim caiet este *Ardeleana II (ca în Banat)*, prelucrare din 1896, interesantă ca limpezime diatonică și sudură tematică, în care tehnica secvențională are un anume rol. Spre deosebire de alte jocuri, secțiunile, cu excepția penultimei care e la dominantă, sînt centrate tonal pe tonica Mi bemol major.

Forma este tot multisecțională: A B C D E F, fiecare fiind simetrică, avînd același număr de măsuri — 8.

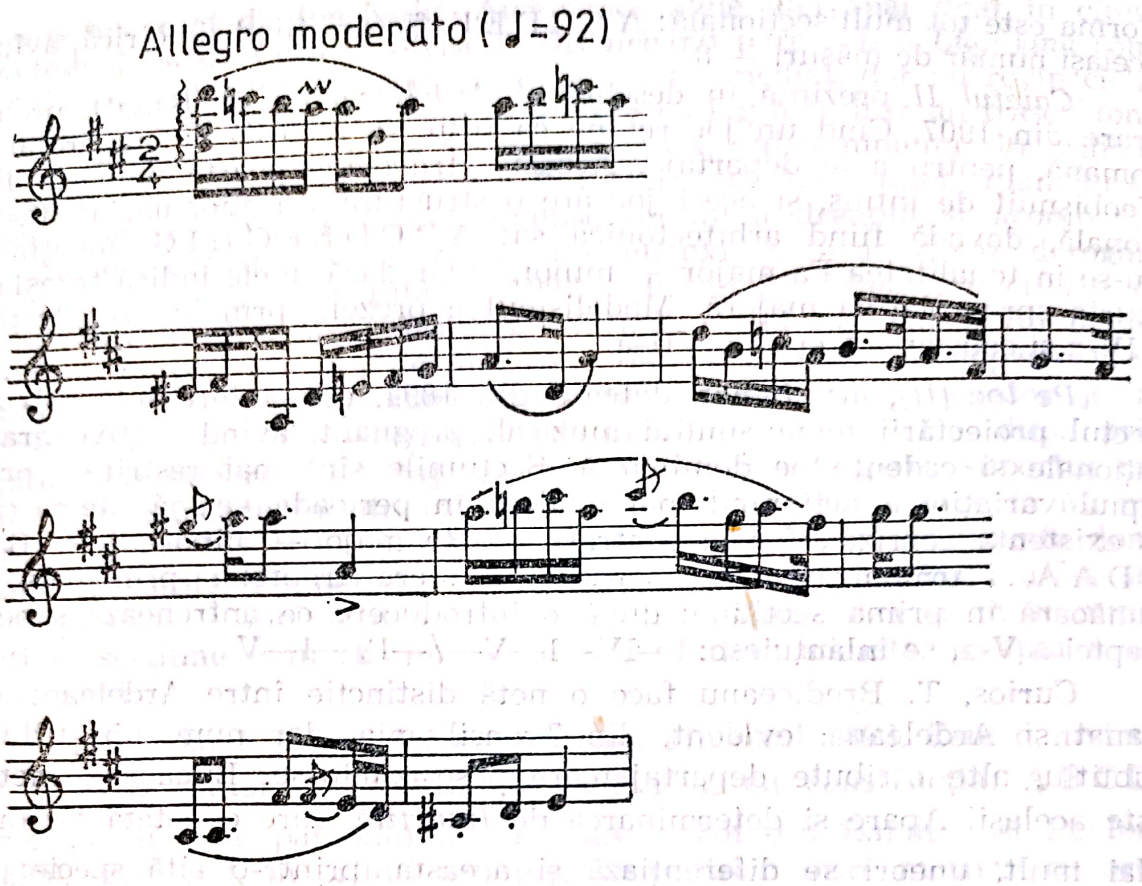
Caietul II prezintă în deschidere *Ardeleana (ca în Banat)*, prelucrare din 1907. Cînd un joc revine ca titlu, se recurge la numerotarea romană, pentru a le departaja. Această *Ardeleană* poartă numărul III. Neobișnuit de întins, și acest joc are o structură variațională, multisecțională, dovadă fiind arhitectonica sa: A B C D E F G H I G, menținîndu-se în tonalitatea Fa major — minor, chiar dacă unele indică translații scurte spre relativa majoră. Modalismul e prezent prin urcarea treptei a IV-a și coborîrea treptei a VII-a.

Pe loc (II), din Banat, datează din 1894, este interesantă sub aspectul proiectării tematismului muzical, pregnant, avînd motive gravitaționale și cadențe pe dominantă. Secțiunile sînt mai restrînse, principiul variațional acționînd mai evident în perioada vecină. Remarcăm și existența reprizei, forma centrată pe Re major — minor: A A_v B B_v C D A A_v. Armonizarea se menține în sfera treptelor principale, ca bunăoară în prima secțiune: după o introducere ce antrenează sunetul treptei a V-a, se înlănțuiesc: I—IV—I—V—/—IV—I—V . . .

Curios, T. Brediceanu face o netă distincție între Ardeleana din Banat și Ardeleana, evident, din Transilvania, dar numai în titlu și subtitlu, alte atribute departajatoare nesesizîndu-se. Bunăoară, metrul este același. Apare și determinarea de *Învîrtită*, care e notată tot în $\frac{2}{4}$. Mai mult, uneori se diferențiază și aceasta, printr-o altă specie: *De învîrtit*. Distincțiile acestea sînt foarte greu de sesizat și teoretizat, deoarece conținutul lor, ca gen, e, credem, dacă nu identic, atunci, foarte înrudit, în $\frac{2}{4}$. *Ardeleana* (II), prelucrată în 1900, este un joc mai reținut (*Moderato* și nu *Allegro*, ca de obicei), cu secțiuni contrastante (A B C D), inclusiv tonal: La major — fa diez minor.

Țarina (1907), *din Munții Apuseni*, încadrat în $\frac{2}{4}$, are candoare și relief, desfășurîndu-se ca o entitate unitară, în pofida celor cinci fraze melodice care o prefigurează. Se remarcă ritmul, uneori sincopat, modul major (Re), cu treapta a IV-a urcată, modulația la dominantă și, în ultima secțiune, alternarea pasageră a treptelor I, II, V. Totodată e interesantă desfășurarea secțiunilor în care unele comportă trepte cromatice (fie și temporar), altele fiind eminamente diatonice.

Metodologia prelucrării rămîne constantă și în *Învîrtita (I) din Ardeal*, prelucrare din 1904, registrul înalt este atribuit melodiei, cel grav, acompaniamentului ritmico-armonic. Și aici, secțiunile se desfășoară nonrepetitiv (A B C D E F), într-un plan semivariațional. Fiecare frază are cîte ceva absolut propriu, alături de care se descoperă elemente motivice anterioare, ingenios aduse. Să observăm în celula inițială: a) repetarea unei note, b) balansul de cvintă inferioară și superioară și c) saltul de terță (mică) în coborîre. Nu reținem figura unei înlănțuiri de secunde descendente, care este, de asemenea, caracteristică. Elementele acestea le vom identifica în secțiunile următoare:



De observat că motivele fiecărei secțiuni sînt atît de individualizate, luate separat, încît pot deveni fraze autonome, bunăoară cel al ultimei secțiuni e pivotul unei cunoscute melodii transilvănene: *Nu ești, mîndră, vrednică...*

De doi (II), *joc bănățean*, datează din 1903, are o structură bine ritmată, ca și o alură tematică răspicată, cu o foarte desfășurată structură liberă, în care se profilează nouă secțiuni A B C D E F G H (G_v) I și frecvente note ornamentale de tipul pienilor.

Cursivă și, iarăși, multisecțională e și *Ardeleana* (III), prelucrată în anul 1907, A B C D E F (E_v). Cît privește *Brîul* (II), din 1902, are o mare disponibilitate variațională, mai ales ritmică, oferind metamorfozări celulare din aproape în aproape, prin secvențări, ca și asimetrii, prin deplasarea accentelor pe sincope. În privința formei, pe lîngă o desfășurare cu multe secțiuni, este de reținut și reluarea unora, dar numai după o îndelungată acumulare: A B C D E F C_v G G_v D.

Brîul (III), datat 1899, care deschide *Caietul III*, poartă dedicația „profesorului meu, Iacob Mureșianu" și nu este întîmplător faptul că are o structură mai așezată, cu reveniri: A B A C A D B_v (primele patru se vor repeta în final). Interesante sînt, în armonizare, apelările la treapta a II-a (acord micșorat) și la septima de pe treapta a VI-a.

Ardeleana (IV), *ca în Banat*, din 1898, în re minor, e mai sobră, avînd o pregnantă turnură instrumentală, cu largi arabescuri melodice și ritmice.

Scanned with OKEN Scanner

Frumos este și jocul *Hațegana* (1907), datorită limpezimii frazelor melodice care definesc cercul secțiunilor (A B C B D F F G H I). Avînd o formă neobișnuit de întinsă, alcătuită din unsprezece fraze, *Învîrtita* (II), datată 1907, poate fi o mostră a fanteziei instrumentale, prin variantele care curg nestăvilit, depănîndu-se cu naturalețe spre centrul tonal, Re major, venind din Do major. În jocul *Pe loc* (III), compus în 1896, deși secțiunile extreme diferă, au, totuși, ceva comun, mersul ritmic de optimi și șaisprezecimi, care contrastează cu secțiunile centrale, ce avansează în ritm de pătrimi și, caz rar, în acorduri, pe acompaniamentul ritmic neregulat, uneori, de triolete (A B C D F F G H).

O introducere și o coda flanchează secțiunile arcuite ternar (A B C D A) din *Ardeleana* (IV) *din Banat,* prelucrată în 1909, evoluînd tonal pe axa La major — Re major — la minor — La major. Dispunerea frazelor este capricioasă. Astfel, în *Brîul* (IV), din 1895, reluarea unei secțiuni e plasată în prima parte, ori, de obicei, așa ceva, cînd avea loc, se afla într-a doua, către final (A B C B D E F). Cromatizarea modului major se face aici prin alterarea suitoare a treptei a II-a (uneori) și a IV-a. În *Ardeleana* (IV) *din Banat,* prelucrare de tinerețe, 1897, stilul e urbanizat, cu pasaje de virtuozitate, menținîndu-se tonalitatea (Fa major, cu treapta a VI-a oscilantă uneori), în toate cele patru secțiuni nonrepetitive.

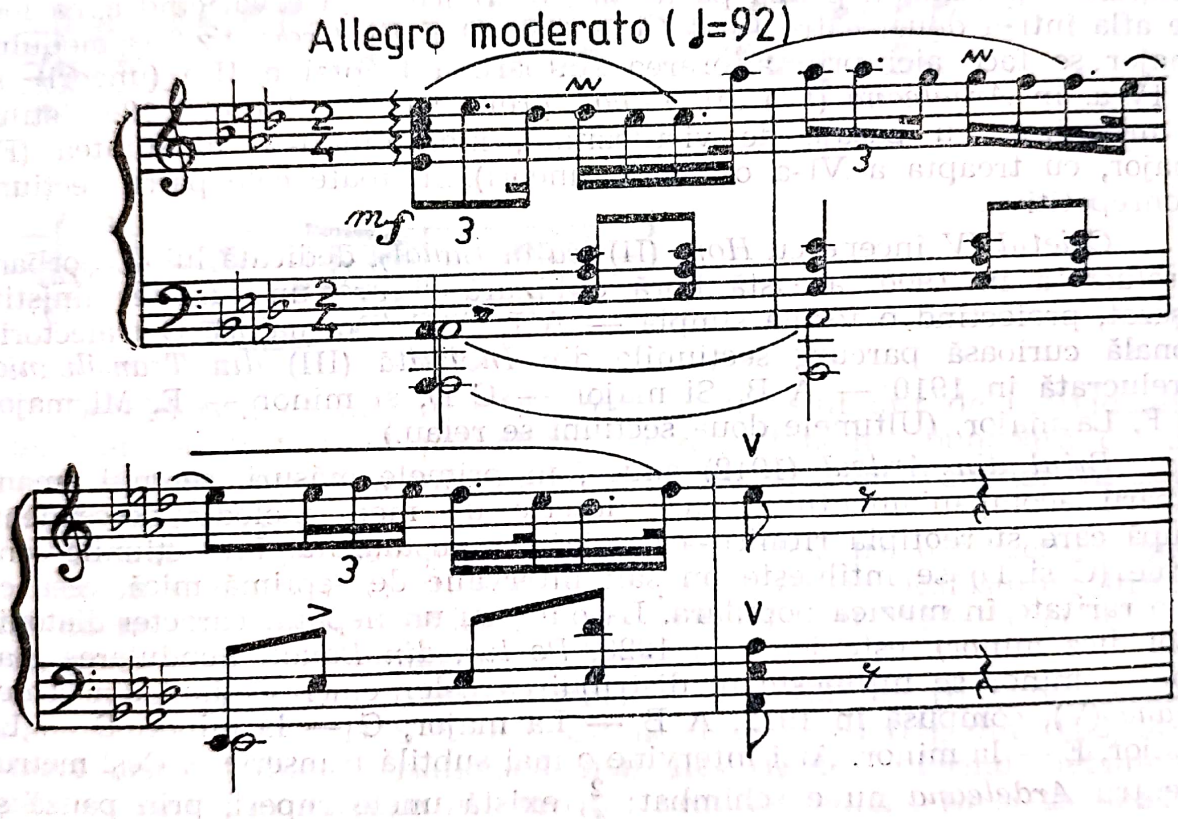
Caietul IV începe cu *Hora* (II) *(ca în Banat),* dedicată lui G. Șorban. Prelucrată în 1900, această horă e binară și are un caracter liniștit, așezat, proiectînd o formă simplă — A B A C (Do major). O traiectorie tonală curioasă parcurg secțiunile din *Învîrtită* (III) *din Transilvania,* prelucrată în 1910 — A B, Si major — C D, si minor — E, Mi major și F, La major. (Ultimele două secțiuni se reiau.)

Brîul din Ardeal (1912) aduce, în primele măsuri, semnul emancipării acompaniamentului, care descrie un mers melodic descendent, după care stereotipia ritmico-armonică e reinstaurată. În secțiunile centrale (C și D) se întîlnește un salt intervalic de septimă mică, ceea ce e o raritate în muzica populară. Laconic, cu un nepătat caracter diatonic (sol diez minor), este jocul în 1923, *Pe loc, din Banat.* Pendularea major — minor se întîlnește în distribuirea celor cinci secțiuni din *Ardeleana* (V), compusă în 1912, A B — La major, C — la minor, D — La major, E — la minor. Aici intervine o mai subtilă transcriere. Deși metrul pentru *Ardeleana* nu e schimbat: $\frac{2}{4}$, există unele ruperi, prin pauză și notă punctată, ale arcului melodic, care surprind legănarea caracteristică acestui joc. Succesiunea secțiunilor e foarte curioasă și în *Brîul* (VI) *din Ardeal* (1912), ce, la început, are repetări, după care forma e deschisă: A B C A B D E F G H. Modul major cu treapta a IV-a urcată se află la baza jocului compus în 1896, *Ardeleana* (VI) *ca în Banat,* de un caracter bucolic, energic, desfășurîndu-se în do minor, cu excepția frazei a doua (sol minor): A B C D E F. Din Maramureș, T. Brediceanu prelucrează, în 1911, *Joc bătrînesc,* cu colorit modal (do minor cu treptele a IV-a și a VI-a alterate suitor), avînd o formă deschisă, în care se pot sesiza patru secțiuni.

Hora fetelor (1915) din Transilvania este aceeași pentru cor, și voce și pian, cu textul *Bade-n peană trandafir . . . Ardeleana* (VI), datînd din același an, 1915, capătă o structură complexă: ABC/DEFGE/ABC și o particularitate; modul major (La bemol) are, adeseori, treapta secundă alterată coborîtor.

O bogată înfățișare variațională are și *De doi* (III), provenind *din Banat*, prelucrat în 1903, care prezintă la început o frază din cîntecul *Mi-am pierdut o batistuță* . . . Cu toate acestea, caracterul de joc e nealterat, celelalte șapte fraze afirmîndu-l convingător. Ternar este *Brîul* (VII), compus în 1896, etalînd simplitate și bun gust.

La *Învîrtita transilvăneană*, aranjată pentru pian în 1915, T. Brediceanu dă dovadă de mai multă suplețe în transcrierea mișcării ritmului caracteristic acestui joc, deoarece apelează la triolete, note punctate, după cum urmează:



Mereu se amestecă anii, *Ardeleana ca-n Banat* (VII), ce datează din 1893, se remarcă prin spontaneitatea discursului și frumusețea împletirii firului melodic de factură instrumentală, în construcția ABCDEFE$_v$. La distanță de 22 de ani, 1915, *Ardeleana* următoare, *VII*, de asemenea are forță și contur propriu, indicînd o direcționare major (La) — minoră (la) în șirul secțiunilor sale ABCDEFG. Ca procedee armonice sau de scriitură, nu se remarcă nici o evoluție. Avînd patru secțiuni, *Brîul* (VIII), compus în 1917, se impune prin contrastul elementelor componente ale frazelor, iar apoi ale secțiunilor, etalînd o puternică dinamică interioară.

Scanned with OKEN Scanner

În *Caietul VI*, doar două jocuri sînt datate anterior anului 1921. Astfel, *Hora (Basarabia)* este din 1929, *Țarina (II)* tot din *Munții Apuseni*, din 1925, *De învîrtit (Maramureș)* din 1910, *Bitolianca (Macedonia)* din 1929, *Hațegana*, varianta a doua, din 1904, *Dunărica (Banat)*, din 1930, *Mînioasa (Muntenia)*, din 1929 și *Brîul* (IX), din 1929. Așadar, raza geografică de investigare a muzicianului se extinde, urmărind parcă să ofere, în însăși dispunerea pieselor, o mare varietate.

Reîntorcîndu-ne la cele două jocuri, vom remarca, în *De învîrtit*, că metrul rămîne tot $\frac{2}{4}$, încadrat în re minor, jocul cu patru fraze are savoare, caracterul său apărîndu-ne în toată strălucirea în secțiunea a treia, interesant notată, cu pauză de șaisprezecime pe timpul întîi și sincope, ceea ce face ca motivica să fie deplasată pe alți timpi, producînd ondulația specifică mișcării. Varianta de *Hațegană* inserată aici, e mai eliptică (trei fraze), primele două fiind cele mai tipice.

Doar *Tropotita maramureșeană* (1911) a fost prelucrată înainte de anul 1921 și are un desen atît de simplu și aspru, încît pare să indice natura sa arhaică, trasînd un arc din Re major prin Si major — minor — major. Forma e ABCDC. Celelalte jocuri: *Ardeleana* (VIII), din 1921, *Hora (Bucovina)*, din 1929, *Arcanul (Bucovina)*, tot din 1929, *Mărunțelul (Bihor)*, din 1924, *Moldoveneasca*, din 1929, *Hangu' (Basarabia)*, din 1929 și *Pe loc* (V) *din Banat* (1930). Cît privește ultimul *Caiet*, al VIII-lea, el conține: *Sorocul*, din 1923, *Hora (Ca-n Banat)*, din 1923, *Țîmburelul*, din 1929, *Bordeiul (Oltenia)*, din 1929, *Măzărica* (II), 1928, *Brîul* (X), din 1929, *De învîrtit* — 1911 și *Basarabeasca* din 1929. Așadar, numai penultima intră sub incidența perioadei noastre. Observînd-o cu atenție, nu vom găsi nimic deosebit în transpunerea ei pe portative. Are relief și comportă aceeași cuceritoare vigoare și frumusețe.

Întinse pe parcursul a patru decenii, *Jocurile poporale românești* de T. Brediceanu au o puternică originalitate și vitalitate. Dacă judecăm statistic, muzicianul pune la loc de frunte jocul *Ardeleana* (15 cu 8 din Transilvania și 7 din Banat); dar dacă la acestea adăugăm *Învîrtita* (6) și *De învîrtit*, genuri similare, numărul va crește la 22, ceea ce reprezintă o treime din totalul celor 21 (24) de specii de joc nomenclaturizate în aceste caiete. Urmează *Brîul* (10), *Hora* (6), *De doi* (3), *Măzărica*, *Țarina* și *Hațegana* cu cîte două, iar restul sînt unicate.

Ținînd cont de factura pianistică modestă, mai bine zis, neconcertantă, lipsită de strălucire tehnică, de fantezie și opulență, se naște întrebarea, în ce măsură aceste jocuri sînt revelatoare pentru creația noastră instrumentală? Răspunsul se formulează anevoie, deoarece, în pofida scăderilor de mai sus, piesele au o deosebită forță, provenind din substanța muzicală preluată din creația populară, transcrisă cu venerație și probitate, în ideea respectării modelului. Ca atare, aceste jocuri apar mai degrabă drept transcrieri de melodii instrumentale populare, decît piese de locvacitate pianistică. Astfel privite, importanța lor istorică, documentar-artistică, de aici și concertantă, este

colosală, apărînd drept mostre ale unei arte folclorice de o superioară ținută artistică.

Gestul lui T. Brediceanu, contribuția sa apare, în acest context, drept exemplară.

CREAȚII PIANISTICE AXATE PE FOLCLORUL ROMÂNESC DATORATE UNOR MUZICIENI STRĂINI

Tradiția interesului muzicienilor de peste hotare pentru muzica românească se legitimează și în secolul al XX-lea, dovadă fiind partitlurile ce o atestă. De la Speer, Romberg, Liszt, Rubinstein pînă la Gounod, Bianchi, Franchetti, Lubicz se înalță o impresionantă listă de compozitori din care am reținut doar pe cei mai iluștri, care au sesizat și fructificat potențialul artistic oferit de melodica cîntecului și jocului nostru popular. Chiar dacă nota de specificitate nu a fost surprinsă în profunzime, cei mai mulți limitîndu-se la a-i contura liniile exterioare, atenția acordată muzicii populare demonstrează vitalitatea și pitorescul pe care ei l-au remarcat, neputînd rămîne indiferenți.

În secolul al XX-lea, numărul muzicienilor străini îndrăgostiți, putem zice, de folclorul românesc rămîne considerabil, în prim-plan situîndu-se Béla Bartók, după cum s-a văzut și se va mai vedea. Alături, o pleiadă de muzicieni din diverse țări s-au aplecat asupra cîntecului popular, preluîndu-i atributele în cele mai variate genuri, inclusiv în cel al muzicii pentru pian. Din păcate, studiul creației acestor muzicieni se află în stadiul primar[237], ceea ce îngreunează întreprinderea depistării și tratării exhaustive, mai ales că mulți compozitori sînt minori și, în plus, partiturile constituie rarități bibliografice. Conștienți de golurile pe care nu le putem evita, vom risca o privire analitică asupra creației pentru pian. Greutățile datării unor partituri ne constrîng, mai întîi, să reținem unele nume și titluri ce par a fi dinaintea anului 1898.

F. SPINDLER

Fritz Spindler (1817—1905) compune și dedică Luciei Roxana Kogălniceanu *Sternlein (Steluța)*, Moldavisches Lied von D(imitrie) F(lorescu), pentru pian. După o introducere arpegiată și o cascadă de terțe

[237] Viorel Cosma s-a ocupat mai pe larg în studiul *Vocația universală a folclorului românesc* (1688—1970). În: *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Edit. Muzicală, 1980, p. 5—62. De asemenea, Vasile Tomescu în volumele: *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, București, Edit. Muzicală, 1973; *Musica Daco-Romană*, vol. I—II, București, Edit. Muzicală 1980—1982. Evident, volumele anterioare ale *Hronicului Muzicii românești* conțin numeroase referiri în această problemă.

alăturate în relație de secunde, se expune melodia în diverse ipostaze, în fapt, variațional, recurgîndu-se la pasaje de agilitate și strălucire, inclusiv cromatice. Același compozitor, după cum arată V. Cosma (*studiul citat*, p. 27), a compus și o *Rapsodie Română*.

L. BITROU

Axîndu-se pe trei „arii naționale", Louise Bitrou compune *Camprice Roumain*, op. 15. După un preludiu în sol minor, se expune primul cîntec, care e supus unor variațiuni, al doilea, în Mi bemol major și în La bemol major, ultimul, care nu este altul decît *Mama lui Ștefan cel Mare* de A. Flechtenmacher. Pianistica sa e moderată ca tehnicitate, citatele nefiind supuse unor îndepărtate transformări. Totuși, comparativ cu cele *Quatre morceaux roumains* de Guillaume Carlson, publicate în 1872, oferă cîntecele citate într-o simplă transcriere, cu o tentă dezvoltătoare adecvată stilului pianistic[238].

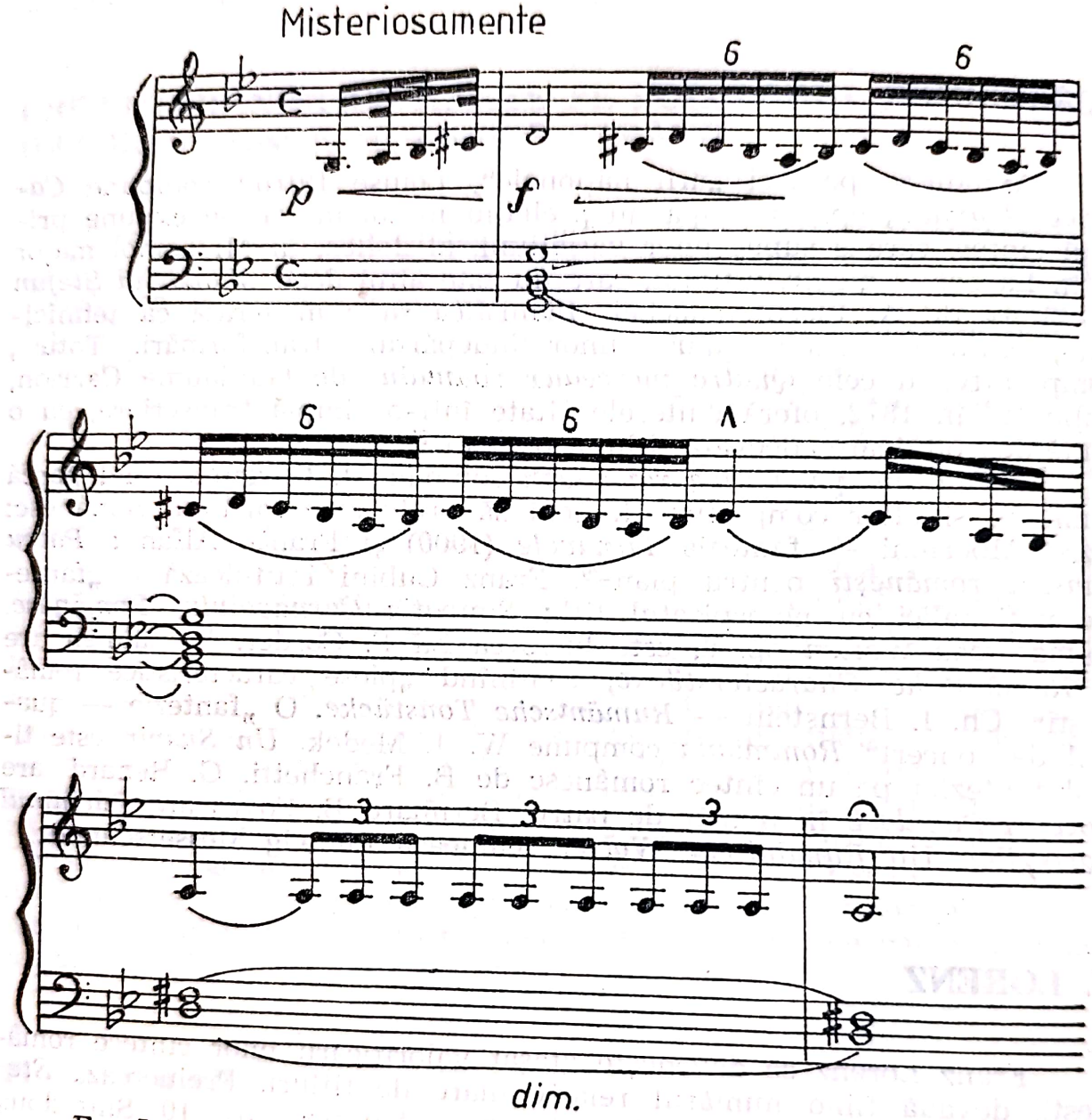
O *Fantezie pe motive românești* compune I. Garguilo, dînd parcă semnalul și altor compozitori italieni să prelucreze folclorul românesc: Azzo Albertoni — fantezia *Tîrnavele* (1900) și Franco Alfano: *Patru dansuri românești* pentru pian[239]. Franz Cubini intitulează o „fantezie națională" cu neinspiratul titlu *Simpatia Carnavalului Românesc*. *Rumänische Weisen* op. 6, este lucrarea lui F. Corder. R. Salmen are o *Rumänische Characterstücke*, conținînd „piese caracteristice românești". Ch. I. Bernstein — *Rumänische Tonstücke*. O „fantezie — quadril de concert" *Rommania* compune W. J. Medek. *Un Suspin* este titlul fanteziei pe un cîntec românesc de B. Franchetti. G. Renard are *Potpuri Populare* în număr de patru. Bernhard B. Foyes are *Buciumul Carpaților*. Un *Rumänische Walzer* semnează Ludwig Messerschmidt.

F. LORENZ

Franz Lorenz se dovedește atașat valorificării unor cîntece românești, dovadă fiind numărul relativ mare de titluri. Prelucrează *Steluța*, pe care o dă drept „arie valahă" pentru pian, op. 10. Sînt două strofe urmate de un travaliu variațional, cu unele înfloriturii arpegiate. *Doina* devine „morceau dramatique", „air roumain", op. 18. Este, fără îndoială, cea mai izbutită piesă a acestui autor, evident, ca prelucrare a unei melodii românești, deoarece surprinde de minune caracterul cvasiimprovizatoric al recitativului în maniera rubato, pe care îl notează „Misteriosamente". Modul sol minor cu treapta a IV-a urcată

[238] Cîntecele prelucrate: 1. *Durerea*; 2. *In zadar alerg pămîntul*; 3. *De te-aș întreba ceva*; 4. *In zadar apune*.
[239] Cosma, Viorel, *op. cit.*

îi oferă cadrul desfășurării unor arcuri melodice decupate din repertoriul instrumental al lăutarilor, sesizate cu gust și transcrise prin intermediul pianisticii eclatante, de bravură. Iată un fragment caracteristic:

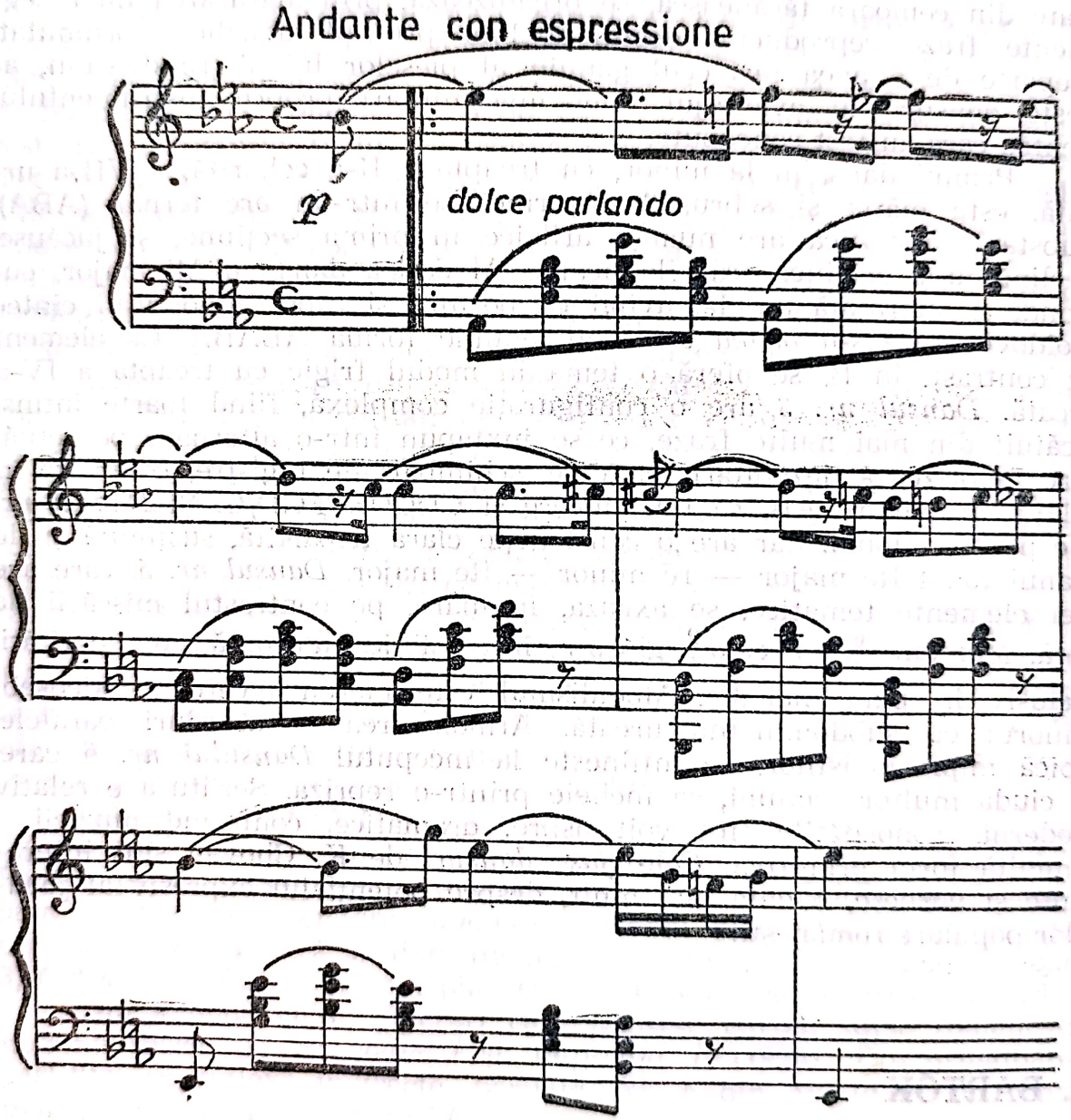


Fr. Lorenz mai compune: *Carnaval de Bucarest*, op. 24, piesă de velocitate instrumentală, prin excelență tehnică, avînd o introducere lentă, *Andante*, urmat de *Allegro*, un joc amplu, redat prin procedee ce trimit gîndul spre pagini lisztiene. În *Air valaque varié*, op. 26, compozitorul apelează la clișee variaționale. În fine, în genul potpuriului este op. 45, *Dorul Olteanului*, oferind o succesiune de momente ce pornesc de la broderii recitativice la jocul înnaripat în final, nelocolind hora, cu ritmul ei legănat, în cel mai nobil stil lăutăresc.

Să consemnăm că *Sonata nr. 1* pentru pianoforte, op. 41 este o lucrare facilă și neinspirată.

R. SCHAAB

Robert Schaab compune *Adio Moldova,* „air roumain", „fantasie" pentru pian în Mi bemol major, op. 87, demonstrînd că este stăpîn pe meseria sa, avînd talent și gust. După o introducere în care atmosfera nostalgică, cu efuziuni lirice, se impune, trasînd contururile viitoarei teme, se expune melodia, creație a lui A. Flechtenmacher, într-o factură clară, avantajîndu-i profilul și sonoritatea. O exemplificăm, deoarece, bănuim, acest model l-a urmat Eduard Caudella în *Uvertura Moldova:*



Mai departe, fantezia compozitorului îmbogățește sonoritatea, diversificînd-o prin apelarea la octave, permutări în alte registre ale melodiei, figurații de șaisprezecimi, cadențe și acompaniament în arpegii . . .

K. CHOVAN

Kálamán (Coloman) Chovan (1852—1928) compune *Danses roumaines* pentru pian la patru mîini, „după motive populare". Dacă piesele inventariate anterior erau orientate spre stilul pianistic de la jumătatea secolului al XIX-lea, excepție, poate, *Doina* lui Fr. Lorenz, aceste dansuri au o tentă mai modernă, mai dinamică, mai bogată în procedee. Într-un fel, ele ar putea fi, din multe puncte de vedere, asociate *Jocurilor* lui T. Brediceanu, deoarece valorifică exemplare adunate din comoara țărănească, se organizează, prin alăturarea unor segmente, fraze, reproducînd destul de bine profilul melodic împrumutat. Departe de a avea farmecul genuin al pieselor lui T. Brediceanu, aceste dansuri au avantajul unei înveșmîntări proprii instrumentului pentru care au fost concepute.

Primul dans, în la minor, cu treapta a II-a coborîtă, a VII-a urcată, este măreț și sobru, desfășurîndu-se într-un arc ternar (ABA). Substanța tematică are nuanțe arhaice în prima secțiune, și jucăușe, declinîndu-și originea transilvăneană. Al doilea dans, în Mi major, cuprinde o suprafață amplă, avînd ca pornire și rapel cunoscutul cîntec moldovenesc *Zis-a badea c-a veni,* etalînd forma ABABA. Ca element de contrast, în B, se oferă o temă în modul frigic cu treapta a IV-a urcată. *Dansul nr. 3* are o configurație complexă, fiind foarte întins, alcătuit din mai multe fraze, ce se juxtapun într-o alternare perpetuă, care favorizează dezvoltări tematice, schimbări de registre, contraste în relația următoare AB, ca introducere și CDCDECFGD/C. Și *Dansul nr. 4* e multisecțional, dar are o construcție clară tripartită, susținută și de planul tonal Re major — re minor — Re major. *Dansul nr. 5,* care are trei elemente tematice, se axează, în mare, pe contrastul mișcării de horă, *Marciale* $\frac{6}{8}$, și *Presto* $\frac{2}{4}$, giocoso, într-o linie viguroasă, cu asperități, inclusiv în plan melodic. Modalismul este mereu încercat, îndeosebi minorul cu subdominanta urcată. Armonizarea în acorduri paralele, tipică impresioniștilor, se întîlnește la începutul *Dansului nr. 6* care, în ciuda multor secțiuni, se încheie printr-o repriză. Scriitura e relativ modernă, sonoritățile sînt voit aspre, dramatice, conferind muzicii o anumită forță primitivă. Cele *Șase dansuri* de K. Chovan sînt interesante și vorbesc, o dată mai mult, despre potențialul expresiv al jocurilor populare românești.

B. BARTÓK

Cel mai atașat cîntecului și jocului popular românesc, cunoscîndu-l nemijlocit, la sursa țărănească, este, fără îndoială, muzicianul ungur Béla Bartók, compozitorul care nu se mulțumește să efectueze nu-

mai culegeri, valorificîndu-le creator în partiturile sale. Altfel spus, B. Bartók nu culege doar de dragul de a acumula materialul popular pentru volume, ci pentru a prelua sugestii vitale definirii stilului său.

În 1896, B. Bartók compune *Olah dorob (Piesă valahă),* op. 6, pentru pian, ce inaugurează o bogată listă de lucrări polarizate pe chipul original al muzicii românești. În această piesă de salon, elementele muzicii noastre apar însă estompate, B. Bartók, într-o scrisoare către Octavian Beu neagă că la Sînnicolaul Mare ar fi contactat muzica populară românească[240].

Pentru a fi în concordanță cu aserțiunile lui B. Bartók în privința creațiilor ce beneficiază de elementul românesc, vom recurge la precizările sale. Înainte însă, este important să se știe că Octavian Beu în conferința *Muzica românească a lui Béla Bartók,* ținută la Radio București (26 noiembrie 1930), determină următoarele modalități de raportare la sursa folclorului nostru muzical. „... 1) acelea în care melodiile populare au fost lăsate aproape neatinse, dîndu-li-se numai modelarea cuvenită, 2) compozițiile în care temele melodiilor au fost mai mult sau mai puțin prelucrate, 3) altele în care Bartók a creat melodii românești cu totul personale lui, și 4) compoziții felurite în care se resimte influența cunoștințelor de muzică românească ale autorului".[241]

Această clasificare este amendată de către B. Bartók, recomandînd trei atitudini, trei modalități de valorificare ce nu se deosebesc radical de cele propuse în conferința cercetătorului O. Beu. Sistematizarea și ordinea acceptată de B. Bartók este: „1 a — lucrări care prelucrează melodii românești; 1 b — lucrări care folosesc parțial melodii populare românești; 2 a — lucrări cu caracter românesc pur, cu material tematic propriu și 2 b — lucrări cu material tematic propriu, parțial în caracter românesc"[242]. A treia vizează „compozițiile pe texte românești".

Simplificînd mult lucrurile, B. Bartók admite, pornind de la modelul muzicii populare românești, existența unor partituri cu directe atribute românești și partituri cu indirecte atribute, la care se mai adaugă partiturile cu text românesc, a căror constituție muzicală nu este acreditată de către compozitor modalităților stabilite.

Este interesant că B. Bartók nu se rezumă la enunțarea unor principii teoretice, ci le concretizează, indicînd compozițiile reprezentative. Pentru prima clasă, deci, prelucrări: 1) *Nr. 5* din *Schițe op. 9 pentru pian;* 2) *Dansuri populare românești,* pentru pian (1915) cu variantele pentru orchestră mică și, datorită lui Z. Székely, pentru vioară și pian; 3) *Colinde românești,* pentru pian (1915); 4) *Sonatina,* pentru pian (1915).

Din a doua clasă, „lucrări care folosesc parțial surse românești", nominalizează: 1) *Rapsodia I* și *Rapsodia II* (1928). Din următoarea, partituri cu reflexe indirecte, parțiale, *Nr. 6* din *Schițe op. 9,* pentru pian și *Două jocuri românești* (1909).

---

[240] Bartók, Béla. *Scrisori.* vol. I. Ed. îngrijită și adnotată de Ferenc László București, Edit. Kriterion, 1976, p. 168.
[241] Idem, p. 176—177.
[242] Idem, p. 172—173.

La creații cu „caracter românesc" de invenție proprie, compozitorul indică *Suita de dans* (1923), pentru orchestră (din care parțial e partea 3-a), avînd și o versiune de pian, datorată compozitorului. Ca lucrare cu text românesc e precizată *Cantata profană* (1930).

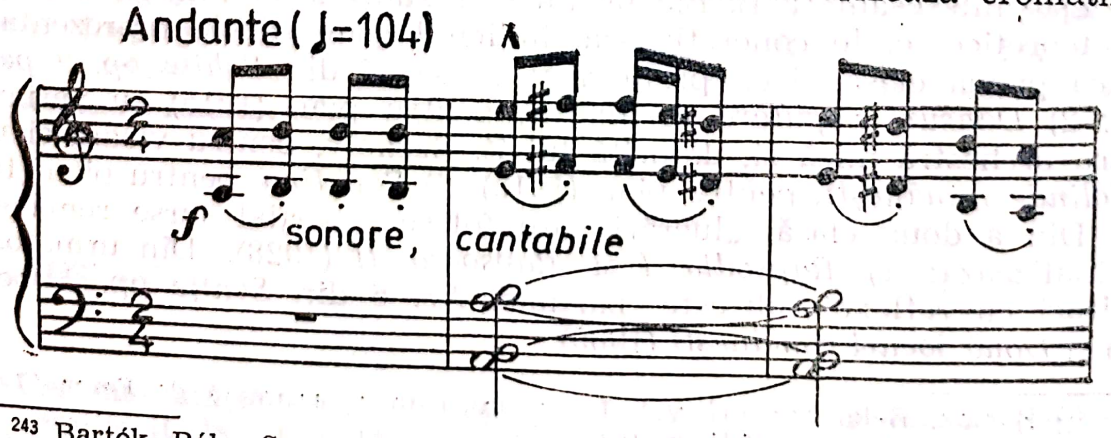
Ulterior, B. Bartók mai adaugă titlurilor și claselor respective și altele. Astfel, în scrisoarea adresată lui Octavian Beu la 29 martie 1931, B. Bartok mai remarcă pentru categoria 1 b „... piesa 2 din *Deux images — (Dans sătesc),* ca lucrare al cărui material tematic a fost, în parte, influențat de muzica românească"[243].

Faptul că se omisese, fie și o singură compoziție, din lista întocmită prima oară de către B. Bartók deschide o portiță spre posibile scăpări similare, cercetătorii sesizînd elemente de rezonanță specific românească și în alte partituri. Că așa stau lucrurile demonstrează faptul că nu se amintiseră *Două coruri* și *Nouă cîntece populare românești,* pentru voce și pian, care apelează în mod răspicat la citate populare românești.

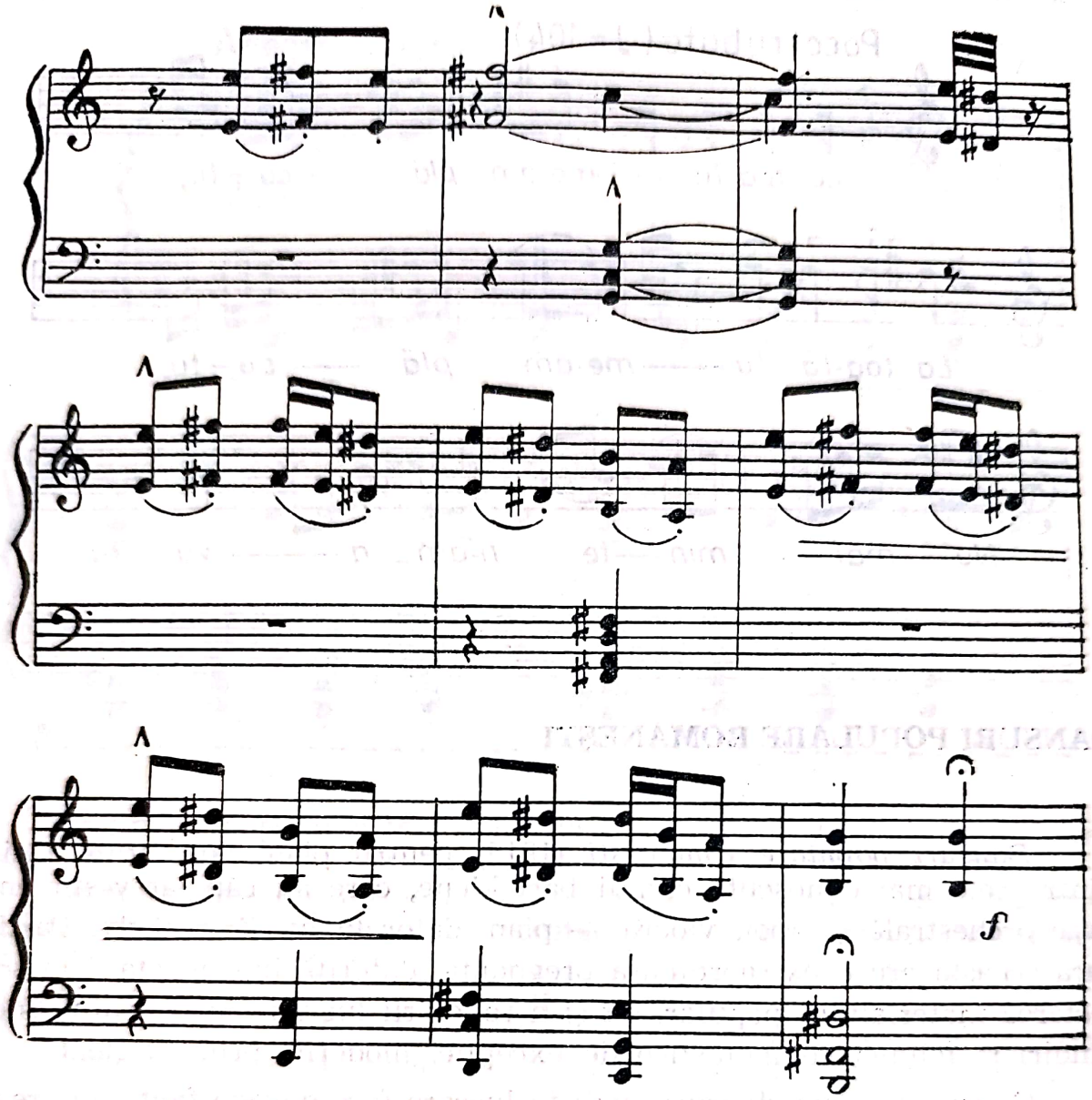
Așadar, se desprinde ideea că B. Bartók preluînd elementele folclorice românești urmărește, nu atît reproducerea lor, cît integrarea acestora în viziunea sa stilistică. Iată de ce în compozițiile muzicianului ungur, de regulă, se nivelează, se absorb, se dispersează adeseori trăsăturile specifice, evidențiindu-se, în schimb, acele atribute ce derivă sau mai exact, determină codul personalității sale creatoare.

MELODIE POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Astfel procedează în *Melodie populară românească,* nr. 5, din *Schițe pentru pian op. 9 b* (1908—1910), unde se expune un cîntec în octavă (mîna dreaptă), *Andante,* susținut din cînd în cînd de acorduri, pentru ca, la a treia reluare, rolurile să se inverseze, linia melodică trecînd la mîna stîngă. Este o expresie lirică meditativă. Ca profil, melodia are o structură modală, minor cu treapta a IV-a urcată, cadențînd pe treapta a doua. Mersul pe o axă diatonică favorizează cromatizări.

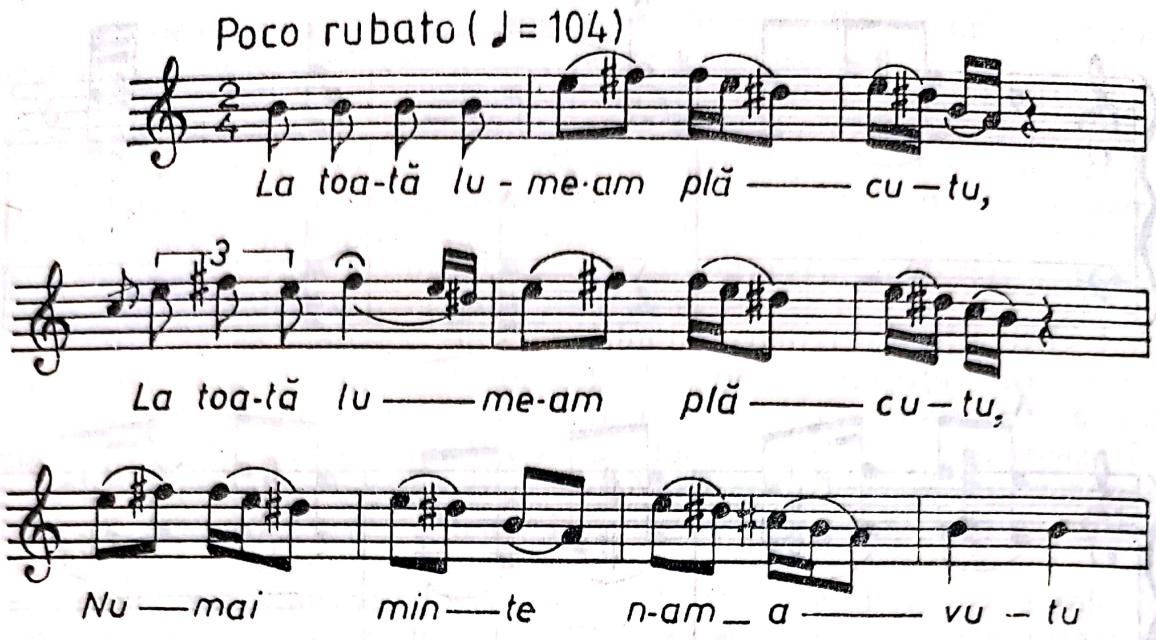


[243] Bartók, Béla. *Scrisori,* vol. II. Ed. îngrijită și adnotată de Ferenc László, București, Edit. Kriterion, 1977, p. 212—213.



Conform volumului întocmit de Vera Lampert: *Registrul de surse al prelucrărilor de folclor ale lui Bartók (Cîntece și jocuri populare maghiare, slovace, românești, rutene, sîrbești și arabe),* compozitorul folosește, ca temă, cîntecul cules de la două fete din Delani-Bihor, în 1909, *La toată lumea am plăcutu,* de factură rubato, hexasilabic (la-si-do diez-re diez-mi-fa diez). Deși păstrează citatul, apar unele modificări, căci Bartók nu preia ornamentele și intervine în cîteva locuri, pentru a asigura fluență, încadrînd pauzele, și ceea ce e mai semnificativ, elimină nota do diez, care apăruse doar odată, tranzitiv, în modelul popular, ceea ce înseamnă că, în prelucrarea sa, melodia capătă profil pentatonic. Iată și modelul preluat:[244]

[244] Lampert, Vera, *Bartók népdal — feldolgozásainak forrásjegyzéke* (magyar, szlovak, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok). Budapest, Zeneműkiadó, 1980, p. 74.

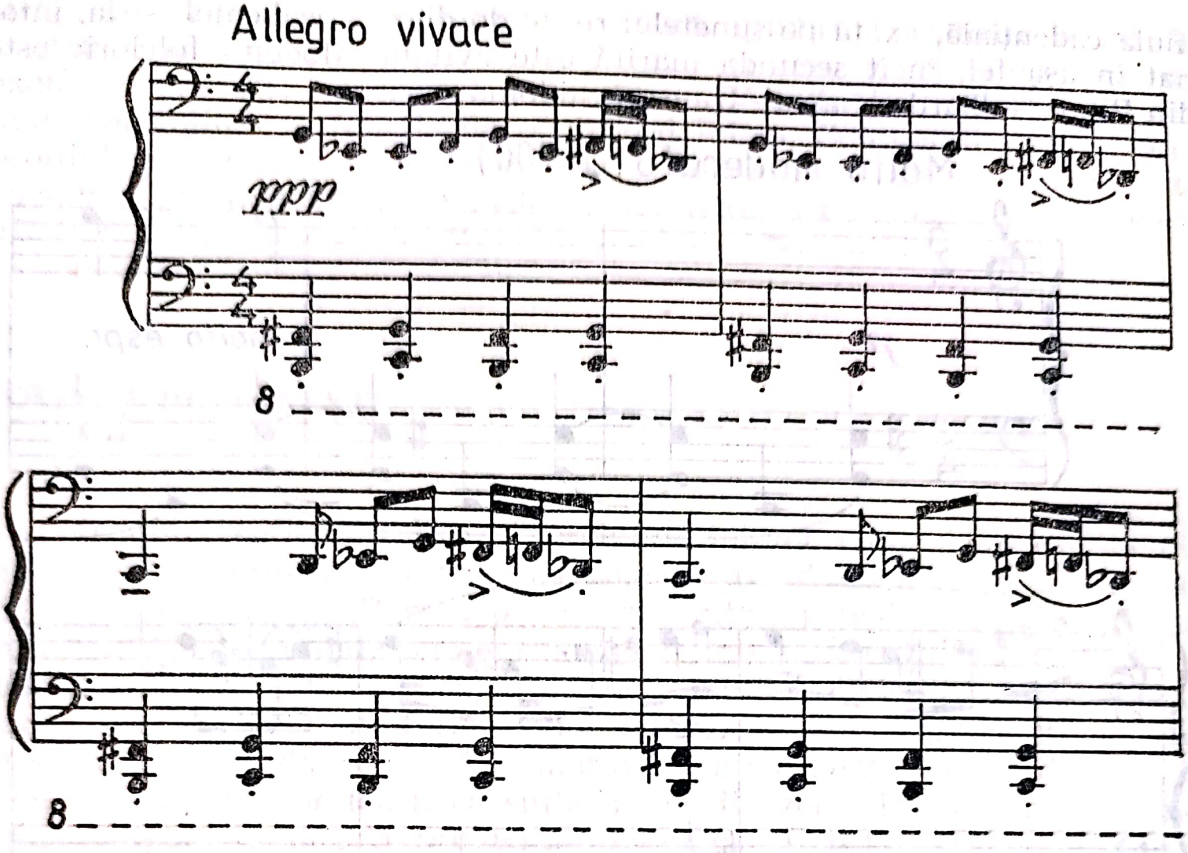


DANSURI POPULARE ROMÂNEȘTI

Dansuri populare românești (1915) pentru pian, iată titlul uneia dintre cele mai cunoscute creații bartókiene, care au căpătat vestimentație orchestrală și apoi, vioară — pian, datorată lui Z. Székely. Partitura aceasta are o extraordinară pregnanță, datorită ingeniozității în selectarea materialului popular, cît și a reliefării lui prin intermediul unei gîndiri și tehnici componistice de excepție, moderne prin excelență.

Cuprinzînd șase dansuri, această lucrare face dovada fanteziei creatoare cu care au fost abordate citatele, provenind din repertoriul țărănesc instrumental.

Nr. 1 este *Jocul cu bîta,* o capodoperă, una dintre cele mai frumoase miniaturi, oferind o fantastic de bogată expresie, în care gingășia lirică se confundă cu hotărîrea, voința și elanul, într-o împletire dominată de mîndrie și demnitate virilă. Izvorul farmecului pe care-l degajă trebuie căutat în labilitatea modală a firului melodic legănat, din cauza sincopei și a cezurei cu pauză, ca și a balansului modal în care derulează, la minor cu inflexiuni spre do lidic, revenind în la armonizat major. De asemenea, intră în ecuație și structura motivică cu mers treptat, în arc, reluîndu-se formula inițială la sfîrșitul frazei, pentru a întări caracterul concluziv, prin jocul terțelor ce cadențează doric.



Originalul popular a fost cules de B. Bartók în 1912, la Voiniceni-Mureș.[245]

Dansul acesta are forma a a b, secțiunea secundă fiind derivată variațional din prima, putînd fi interpretată și ca o dezvoltare. De remarcat stilul instrumental și mai propriu afirmat, intervenind unele apogiaturi ce permit asociații cu violonistica țărănească.

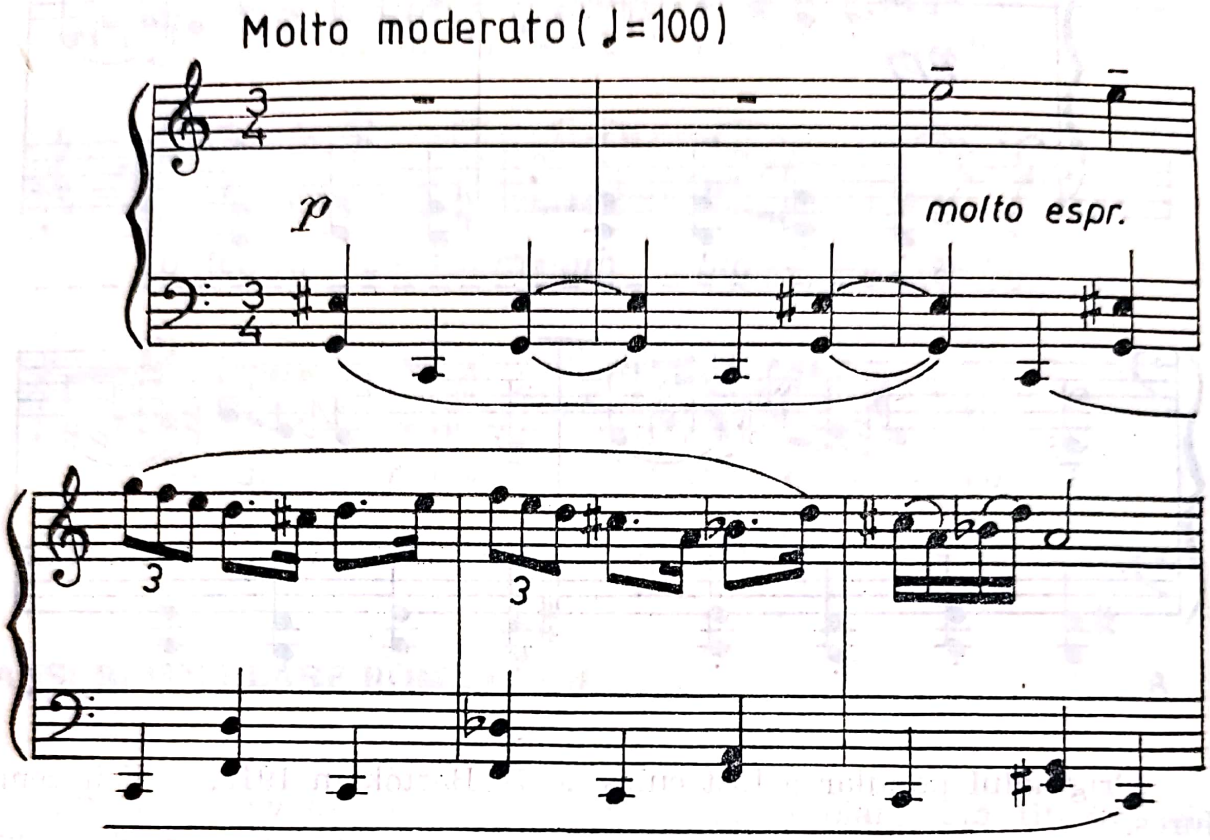
Dansul nr. 2, Allegro, poartă titulatura: *Brîu* și are un caracter vesel, imprimîndu-se în configurația sa melodică atît elementul diatonic, cît și pregnanța ritmică la care se adaugă maniera lăutărească țărănească, iarăși violonistică precum și prezența unor formule de legătură între componentele frazelor, ca acel cvintolet sau figura anacruzică de treizecidoimi. În armonizare se operează cu treptele principale ale re minorului, dar, spre final, și cu treptele modului îmbogățit, ceea ce conferă muzicii o largă deschidere sonoră.

O mișcare lentă aduce *Pe loc, nr. 3,* cu o motivică jucăușă, într-o frază fluentă, ce evidențiază secunda mărită și ritmul sincopat. A fost cules în Torontal. Ca armonizare, exceptînd cîteva acorduri disparate, domină autoritar acordurile de tonică (minor-major).

Buciumeana nr. 4, Molto moderato, are o structură de tip A A B B, în care formula de cadențare e prezentă în toate cele patru fraze ab — ab — cb —cb, ceea ce înseamnă organicitate deplină. De observat for-

[245] Lampert, V. *op. cit.,* p. 81.

mula cadențială, axată pe sunetele: re — do diez — si bemol — la, intonat în așa fel, încît secunda mărită este evitată. Modelul folcloric este din Bihor — Turda și apare transcris aidoma:



Armonizarea evidențiază tonica majoră (La), dar și substituirea funcției de dominantă prin treapta a II-a coborîtă ori treapta a V-a (acord de nonă). La structura modală a melodiei, cu treptele a III-a urcată și a II-a coborîtă, coloritul arhaic aduce un caracter pitoresc unic.

Dansul nr. 5, Poargă românească, Allegro, este trepidant, tulburător de viguros, desfășurînd un motiv de trei măsuri (a doua repetînd-o pe prima), în metru alternativ $\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}$ după care urmează transpuneri la subdominantă și reluări, descriind forma: a a b b a a b b. Există totuși o diferență între a și b: măsura a treia, în motivul a, cadențează pe treapta a patra, în timp ce motivul b, pe treapta a cincea. De remarcat că în partea a doua armonizarea nu mai este aceeași, ceea ce dă o senzație auditivă de prospețime și înaintare. Și acest dans are incisivitate, emanînd vigoare și o stranie luminozitate.

Ultimul *Dans popular, Nr. 6, Mărunțelul,* provenind din Beiuș — Bihor ca și precedentul, este trepidant, asamblîndu-se din elemente motivice reluate sau alăturate într-o astfel de arhitectură: a a b c b c c. Și planul tonal e interesant: re^{+4}, re^{+4}, de^{+4}, do^{-7}, de^{+4}, do^{-7}, de^{+4}, do^{-7} — La major.

Sursa populară a muzicii acestor dansuri apare surprinsă în plenitudinea forței sale originale, datorită coloritului armonic viu, tăios,

strălucitor, ceea ce se datorează, evident, gîndirii novatoare a lui B. Bartók, mai bine zis labilității funcțiilor cu care le investește, ca, de exemplu, alterația superioară a treptei a IV-a (în Re major), care deține concomitent și funcția de pentacord lidian. Contrastul latent între profilul melodiei și acordurile care o susțin generează o permanentă tensiune, printr-o stare de instabilitate perpetuă, revărsînd forță electrizantă.

COLINDE ROMÂNEȘTI

O altă creație, rezultat al prelucrării unor citate, datează tot din 1915 și se intitulează *Colinde românești,* avînd două serii a cîte zece piese fiecare. Aici B. Bartók procedează într-un mod exemplar: dă mai întîi cele 20 de colinde sub forma unei linii vocale cu text, arătînd și unde a fost cules, după care urmează versiunea de pian, adică armonizarea, prelucrarea, sub forma unor adevărate miniaturi instrumentale. Deși fiecare colindă — piesă miniaturală are cadență finală, deci se încheie, ele se interpretează ca suită, zece cîte zece. De reținut este metoda folosită: în nici o prelucrare melodia nu este afectată, deoarece compozitorul urmărește păstrarea fidelă a citatului, aportul său rezultînd din felul cum o înveșmîntează. Prin aceasta, B. Bartók asigură menținerea caracterului original al colindei.

Colinde românești, seria I, debutează cu *Pă cel plai de munte, nr. 1,* din Hunedoara, melodie în modul doric, cu cadență pe treapta a II-a, avînd caracteristică schimbarea metrului. Cu o simetrie de nouă măsuri (3+2+2+2), ea se va repeta de trei ori, cu armonizări și facturi variaționale, ultima oară avînd mers în dublă octavă, în timp ce alte voci întonează, ca ison, fundamentala sau note melodice.

Nr. 2, *Întreabă și-ntreabă,* din Hunedoara, este o trifonie ce se derulează în mers de secunde, avînd o constituție de tip major, într-o ritmică mai capricioasă, ce favorizează metri alternativi: $\frac{5}{8}, \frac{2}{4}, \frac{3}{8}, \frac{2}{4}, \frac{5}{8}, \frac{2}{4}$. Colinda este întonată de două ori, fiind plasată în registre diferite. De remarcat că B. Bartók respectă cu strictețe linia melodică a citatului, nemodificînd nimic. Și aici, măsurile sînt impare, șapte, favorizînd, în cadrul frazei, afirmarea principiului reprizei.

Colinda nr. 3 are la bază *Doi roagă-să, roagă,* din Hunedoara, o heptatonie căreia compozitorul îi aplică o mică modificare a desenului ritmic, fără a deturna metrul alternativ de $\frac{4}{8}$ și $\frac{3}{8}$. Sesizînd înclinația spre subdominantă, B. Bartók armonizează, la început, în conformitate cu încărcătura sa naturală.

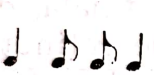
Colinda nr. 4 se axează pe *Ciucuri verde de mătasă,* provenind din Banat, cu o structură de cinci sunete, mod minor cu treapta a patra

coborîtă, ceea ce creează o stare de tensiune, deși se evită secunda mărită. Metrica este iarăși alternativă: $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$, iar organizarea are această simetrie a măsurilor: 3+2+3+2.

B. Bartók armonizează colinda în prima expunere, în timp ce, în a doua, în registrul grav al pianului, îi contrapune o linie cantabilă, presărată cu cromatisme și salturi intervalice pe un ritm ce capătă contur sincopat.

Din Maramureș este colinda *Coborît-o, coborît-o* (Nr. 5), înscrisă într-un mod minor (sol) cu metrică uniformă. În prelucrarea sa, B. Bartók o menține cum a fost notată vocal, intonîndu-se de trei ori, cu armonizări diferite.

În isonuri ale treptelor V și IV este încadrată *Colinda nr. 6, În patru cornuți de lume,* provenind din Mureș — Turda, oferindu-se o suavitate arhaică. A doua reluare, la mîna dreaptă, favorizează succesiuni acordice. Melodia este frigică, dar apare cromatizată și treapta a doua.

Un alt mod, de mi minor cu treapta a VI-a urcată, se găsește în *Colinda nr. 7*, al cărui model din Timiș — Torontal este *La lină fîntînă*, ce are un metru foarte complex de $\frac{8}{8}$, notat de B. Bartók $\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}$ =  . Factura armoniei e discretă, pentru a nu încărca linia melodică, bogată, avînd și unele apogiaturi. Aici există o codă ce pregătește pulsația ritmică a următoarei *Colinde, Nr. 8,* tot din Torontal, *Pe poduțu de d-argintu,* cu caracter de joc, concisă, avînd doar 16 măsuri, oferindu-i compozitorului temei pentru variațiuni, grefate pe fundamentala do, un mod cu sensibila coborîtă, cadențînd pe treapta a V-a, prin ton.

Din județul Turda provine *Colinda* din miniatura *nr. 9,* care este *Noi acum, ortacilor (Allegro),* în mod major cu treptele VI și VII coborîte. Un fond armonic de secundă mare, pe un ritm sincopat, e menținut în expunere, după care acordurile au un desen ritmic sinuos, ca apoi să se traseze arcuri melodico-armonice cu profil cromatic, în care excelează treptele secundare (sfera subdominantei).

A zecea Colindă provine din Bihor: *Trei crai de la răsăritu* și e o variantă a precedentei, fapt pentru care compozitorul amplifică expresia vioaie, jucăușă *(Più allegro),* interpretînd-o armonic ca un mod de tip major.

Seria a doua este prelucrată cu mijloace ceva mai complexe, compozitorul orientîndu-se spre sintaxa polifonică ce-l avantajează, spre a susține primatul liniar al sursei la care apelează.

Nr. 1 se deschide cu *Colinda* din Mureș — Turda: *Colo-n jos la munte-n josu.* Melodiei originare i se adaugă un ison și o contramelodie în toate cele patru secțiuni, prima — pe tonică (sol minor), a doua, la dominantă, iar ultimele două, din nou pe tonică (ultima fiind la patru voci). Factura sobră și totuși bogată, luxuriantă, a acestei colinde duce imaginația auditivă spre preludiile lui J. S. Bach.

În Sol major este încadrată *Colinda nr. 2* (*Moderato*), culeasă în județul Hunedoara: *Deasupra pă răsăritu,* cu un profil ritmic capricios, încadrîndu-se într-un mod de cinci sunete. Înveșmîntarea armonică cu care a fost hărăzită de compozitor e simplă, primele patru măsuri din secțiunea expozitivă fiind centrate pe tonică . . .

Colinda nr. 3, hunedoreană, este *Crește-mi, Doamne,* heptatonică, gravitînd spre si minor. Investitura polifonică pe care a adoptat-o B. Bartók, convine de minune acestei melodii care nu evită secunda mărită.

O tentă recitativică pare să aibă *Colinda nr. 4, Sculați, sculați, boieri mari,* din Mureș — Turda, în $\frac{6}{8}$. Cele trei prezentări ale colindei diferă, în sensul unei armonizări cu trepte cromatice, unei figurații melodice și iarăși armonizări, într-o derulare izoritmică.

Provenind din zona Hunedoarei, *Colinda „Hei cu scînduri dalbe de bradu"* devine, în *Nr. 5,* pretextul unor armonizări schițate prin cîte o notă gravă și apoi prin acorduri cu trepte cromatizate, oferind o bogată încărcătură.

Contrapunctică, apoi armonică, e scriitura în *Colind nr. 6,* la bază avînd *Și-o luat, luată,* din Mureș — Turda, cu o metrică aparte: $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$, în fiecare măsură și cu o configurație modală cromatică, mod de re, cu treptele a II-a și a VI-a coborîte și a III-a urcată, de expresie liricomeditativă. Această colindă mai are o variantă, armonică, cu două secțiuni doar, în loc de patru. Încadrarea tonală e alta, Mi bemol major — sol minor, arcurile de cvinte suprapuse dețin ponderea în armonizare, ca și acordul mărit, cu septimă mică, major, cu cvinta micșorată . . .

Colo sus, mai susu, din Timiș, se află la baza *Colindei nr. 7,* cu o structură hexacordică, avînd cadență dorică. Acorduri eliptice marchează, în contratimp, linia melodică a primelor două expuneri, în care modul de do are o configurație lidică. În a treia expunere, factura se complică, melodia se aduce la octavă, iar armonizarea capătă o tentă melodizantă, favorizînd mișcarea paralelă.

Indiscutabil, aceste colinde au o puternică originalitate, atestînd fantezia strălucitoare a muzicii țărănești, ingenios scoasă în evidență de soluțiile prelucrătoare ale lui B. Bartók.

Colinda nr. 8 a fost recoltată în Bihor, *Crescut-a și-mi răsărit-o.* Armonizată după tehnica pedalei (tonica și sensibila, apoi treptele a II-a și a IV-a), melodia, încadrată în fa diez minor (cu treapta a VI-a coborîtă), emană nostalgie visătoare, încărcată de poezie.

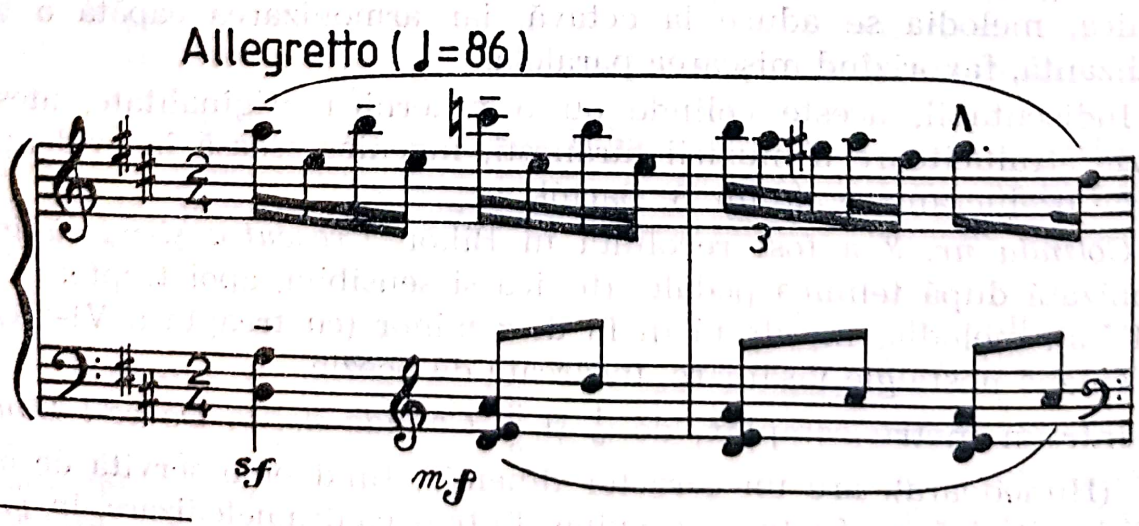
Într-un metru complex, de $\frac{4}{8}$ și $\frac{3}{8}$, *Colinda nr. 9, De ce-i Domnul bunu* (Hunedoara), are un caracter dinamic, fiind bine servită de o armonie izoritmică ce, în fond, provine dintr-o contramelodizare, în prima secțiune, și o punctare acordică în contratimpi, în celelalte două, ultima angajînd și registrul grav, conferind culoare și nerv.

Colinda nr 10, valorifică citatul hunedorean: *Hai cu toții să suimu,* fiind cel mai dezvoltat, structura asimetrică alternativă de $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$ favorizînd caracterul vioi, antrenant, scos în evidență de către compozitor, printr-o factură simplă, în care dialogul registrelor, imitațiile, acordurile paralele vor fi prezente.

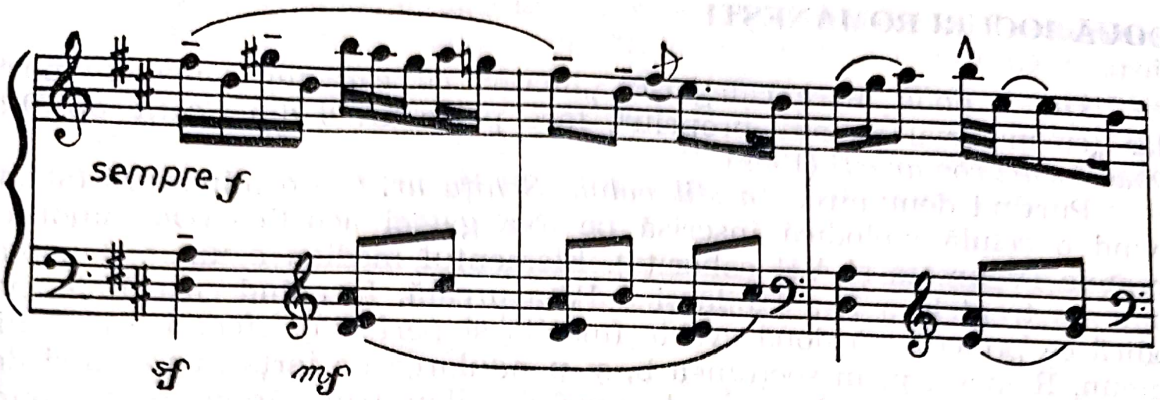
SONATINĂ PENTRU PIAN

Tot din anul 1915, an în care „prelucrarea melodiilor românești" înregistrează cea mai înaltă cotă, datează și *Sonatina pentru pian,* în Re major, în care sursele populare le va asambla de o asemenea manieră, încît vor genera o structură unitară, alcătuită din trei mișcări. La fel ca în cele 6 *Dansuri populare românești,* materialul folcloric la care apelează compozitorul în *Sonatină,* pare să fie tot muzica instrumentală țărănească, cu o uluitor de bogată înfățișare melodică, oferind, prin celule constante, tratate variațional, structuri tematice încărcate de elan și spontaneitate, sonoritate sesizată de C. Brăiloiu ca fiind „... plină de miresmele cîmpului".[246]

Nobilă și exuberantă, pregnant românească, tema secțiunii întîi, *Ardeleana (Allegretto),* are profil modal, major cu treptele a IV-a și a VII-a mobile, avînd un contur melodico-ritmic capricios, ceea ce face ca armonizarea să se rezume la acorduri de nonă pe tonică, acorduri ce cooptează însă și sunete diatonice ale gamei acustice. La bază e o melodie hunedoreană, pe care compozitorul o supune unei modificări destul de însemnate, păstrîndu-i doar unele elemente.



[246] Brăiloiu, Constantin. *Béla Bartók.* În: *Universul,* 51, 45, 16 februarie 1934, p. 8.



Secțiunea B are, de asemenea, caracter de joc, modelul fiind originar din Bihor, etalînd o motivică repetitivă, pliată pe cîteva formule ce se distribuie ostentativ.

Concepută în trei părți (A B A), muzica acestei mișcări înscrie o arcadă în care contrastului tematic i se adaugă și cel tonal: Re major — re minor — Re major.

Există și aici, ca pretutindeni în muzica lui B. Bartók, numeroase procedee subtile, ce oferă argumente în favoarea paletei sale policromatice, rezolvări aparent simple, de maxim efect sonor, care evidențiază un stil individualizat, de cutezătoare originalitate.

În tempo *Moderato* se desfășoară mișcarea a doua, *Jocul Ursului*, bine marcat ritmic; e o temă colțuroasă, cu formule melodice melismatice de joc, de rezonanță modală (Re major — minor, cu treapta a IV-a urcată). Modelul de la care s-a pornit este o melodie maramureșeană culeasă de la Pătru Drăguș.[247] Secțiunea are două fraze a cîte opt și, respectiv, 10 măsuri.

Finalul *(Allegro vivace)* este construit astfel: A — Re major, B — Sol major și coda AB — Re major. Ca temă, compozitorul preia o melodie de joc extrem de suplă și alambicată (înflorată), deși e constituită doar din patru sunete, într-o alură improvizatorică specific lăutărească. Jocul folosit drept citat se intitulează *A turcii* și este din zona Maramureșului. Elementul B, mai amplu, provine din Torontal și se cheamă *Babaleuca,* expresiv și luminos, avînd de asemenea verva jocului, părînd a fi o entitate dedusă variațional și extinsă a primei (A). Acompaniamentul devine mai bogat aici, note alăturate în valuri de șaisprezecimi au rol de fundal, iar mersul în sexte paralele, în planuri lineare, este curent folosit.

Clădită pe melodii populare românești de joc, *Sonatina* are o spumoasă muzică, incitantă, de iradiantă expresie.

---

[247] Lampert, V. *op. cit.*, p. 78.

DOUĂ JOCURI ROMÂNEȘTI

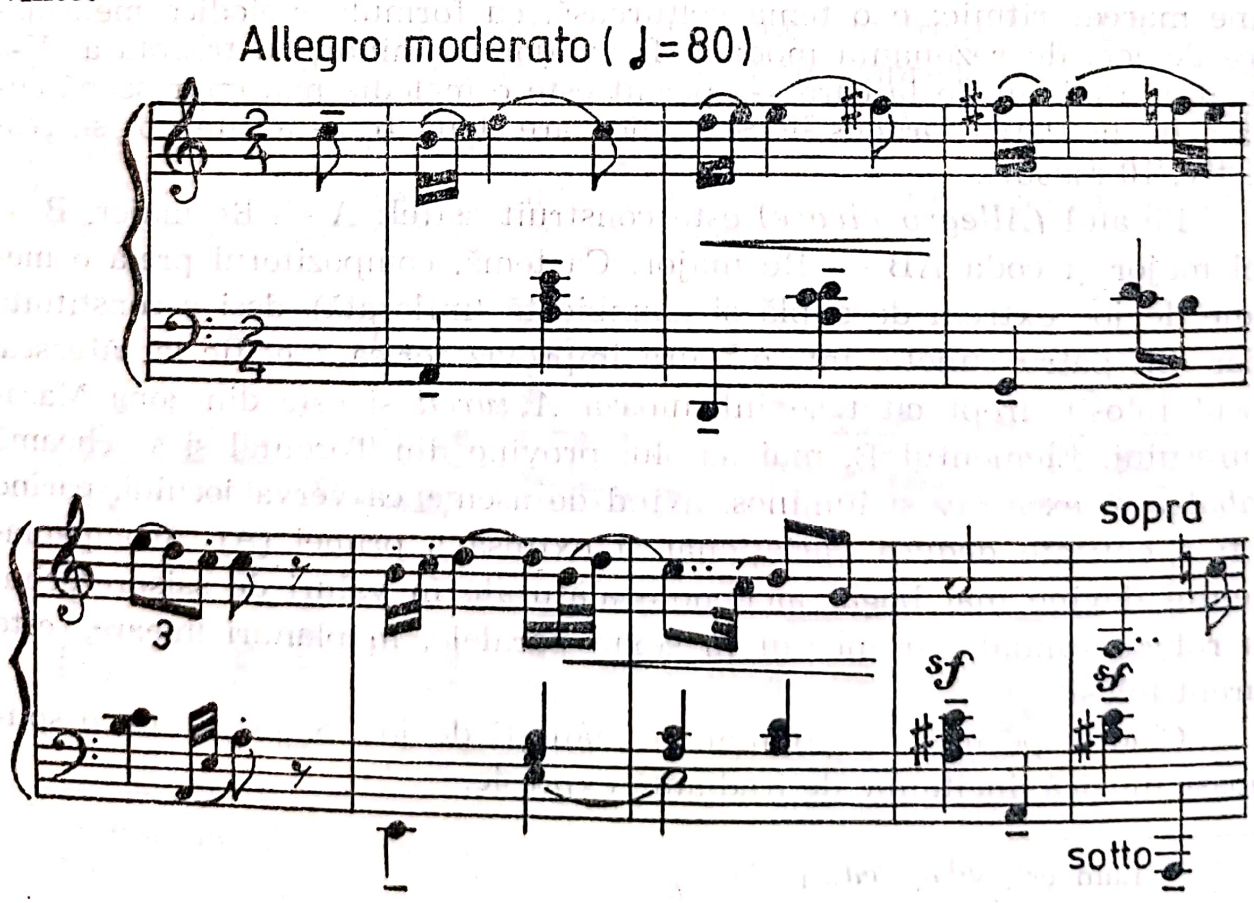
Din a doua mare categorie, „lucrări cu caracter românesc pur", dar „cu material tematic propriu", face parte nr. 6 din *Schițe* op. 9 și *Două jocuri românești* (1909).

Purtînd denumirea *În stil valah, Schița nr. 6* e o miniatură (abab), avînd o celulă melodică înscrisă pe axa gamei acustice (Do major cu treptele IV urcată și VII coborîtă). Elementul median e un mod heptatonic cu treptele a II-a labilă și a IV-a urcată. Începînd cu o linie melodică ce proiectează două cvarte (mărită și perfectă), efectul e ieșit din comun. Remarcăm, în secțiunea b, și pendularea pe terță mare, ca și departajarea frazelor prin secundă mărită, înlăuntrul căreia se interpune o pauză.

Cealaltă partitură, *Două jocuri românești,* oferă sonorități pe cît de moderne, pe atît de bărbătești și ferme în ascuțișul discursului marcat de disonanțe și accente ritmice aspre.

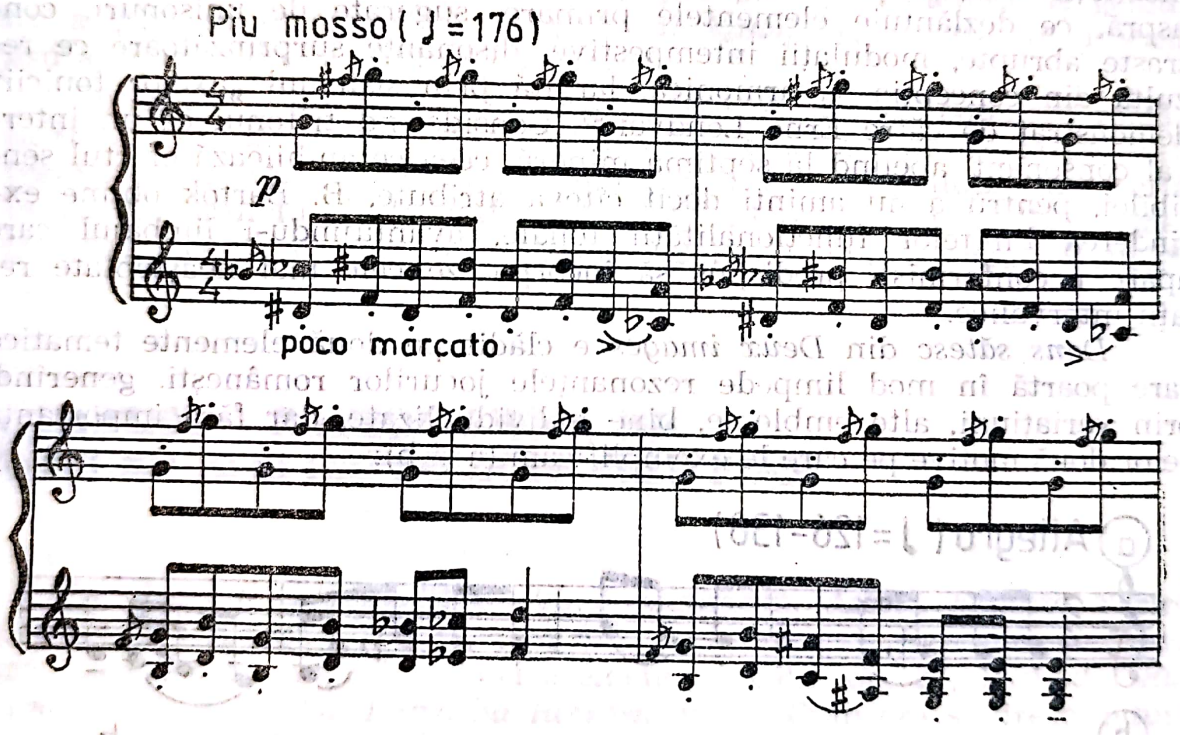
În *Două jocuri românești,* op. 8, din 1915, grotescul și exuberanța sînt admirabil plasticizate într-un limbaj modern, în care contururile arhaice ale unor formule diatonice și cromatice alternative sînt prezente. Intervalul diatonic alunecă într-unul cromatic, ca apoi să revină în sens invers.

Avînd o structură armonică în acompaniament de cvinte alăturate, ce se profilează ca un ostinato în registrul grav, melodia *Jocului românesc nr. 1* are un contur propriu, ferm, înscris în ambitusul unei cvinte:



Următoarea frază e alcătuită din răsturnarea direcției intervalelor, schimbarea octavei, după care discursul, care va antrena o arhitectură ternară, propune o serie de metamorfozări ale nucleelor inițiale. În tehnica travaliului, se observă extensii și dilatări ale modelului originar, pasaje ornamentale cu dese dislocări cromatice, formule ritmice în care accentele jocului se impun, figurații acordice. Velocitatea instrumentală reclamă o mare agilitate tehnică.

Jocul românesc nr. 2, centrat pe fundamentala sol, este mai zburdalnic și mai impetuos decît primul, desfășurîndu-se la început pe un fundal acompaniator, marcat de accente viforoase, pe tonică (cu pien), tema de joc apărînd în mers paralel de septime micșorate și sexte mărite, micșorate, mari și mici, obținîndu-se un efect sonor inedit de mare forță coloristică.



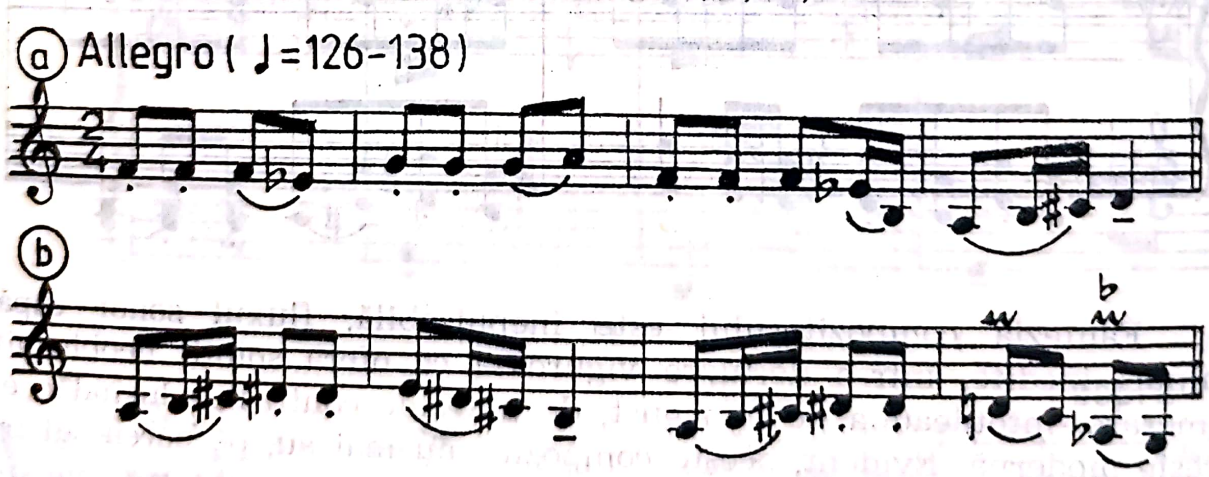
Fantezia compozitorului este inepuizabilă, fluxul sonor capătă chipuri inedite, într-o derulare viguroasă ce oferă soluții neobișnuite, temerare, întotdeauna de bun gust, de puternic contrast, aducînd o expresie modernă. Evident, aceste compoziții nu mai au, pe parcursul travaliului, decît reminiscențe din modelul popular, personalitatea compozitorului apărînd în prim-plan, ceea ce face ca distanțarea de alți compozitori străini, care operează cu entități folclorice, să fie remarcabilă. Concepția sa nonconformistă, privind modalitatea de valorificare a potențialului melodic popular, conduce spre soluții îndrăznețe. În loc ca B. Bartók să se mulțumească cu procedeele consacrate, cu integrarea în sistemul tonal extenuat, el investighează o lume sonoră nouă, care-i

oferă „tonalități axă", „sistemul secțiunii de aur" sau „Structuri distanțiale duble[248], ce-i permit o perpetuă alterare a tonurilor și semitonurilor, ducînd la flexibilitatea limbajului melodico-armonic.

DANS SĂTESC

„Influențat de muzica românească" este și materialul muzical al piesei nr. 2 din *Deux images* pentru pian, op. 10 (1910), intitulată *A falu tánca (Dans sătesc),* o inventivă propulsare de vitalitate și culoare, într-o desfășurare lungă, menită să permită etalarea măiestriei și ingeniozității soluțiilor moderne, de o rară policromie, de o rară frumusețe aspră, ce dezlănțuie elementele primare, sugerate de unisonuri, contraste abrupte, modulații intempestive, disonanțe surprinzătoare ce rezultă din concepția sa armonică, lărgită prin sistemul „axelor tonicii" demonstrat de către Ernö Lendvai[249]. Considerînd tritonul ca un interval consonant, apelînd la septima minoră, ceea ce anihilează efectul sensibilei, pentru a nu aminti decît cîteva atribute, B. Bartók obține extinderea limitelor funcționalității tonale, avantajîndu-i limbajul care apare neconformist, predispus să încorporeze cele mai neașteptate relații intervalice.

Dans sătesc din *Deux images* e clădit pe două elemente tematice care poartă în mod limpede rezonanțele jocurilor românești, generînd, prin variațiuni, alte embleme, bine individualizate, dar fără importanța celor două motive pe care le exemplificăm (a și b):



Remarcăm, din ipostazele acestei imagini, formulele melodice în care e antrenată cvarta lidică și cele ce vehiculează terța, în repetate pendulări.

[248] Eisikovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX.* București, Edit. Muzicală 1976, p. 310.
[249] Lendvai, E. *Dramaturgia lui Bartók.* 1964, p. 18.

Ar fi privită simplist atitudinea lui B. Bartók față de cîntecul românesc, dacă s-ar reduce la interesul manifestat pentru melodie. În realitate, muzicianul ungur a beneficiat de multiple sugestii oferite de muzica populară, începînd cu sistemul de cîntare, bunăoară giusto sau parlando, și pînă la cele mai infime particularități, pe care numai un geniu de talia sa le putea observa.

Contribuția lui B. Bartók la valorificarea patrimoniului muzical al țăranilor români din Transilvania este remarcabilă, conducînd la descoperiri de esență stilistică novatoare, cu repercusiuni pozitive asupra întregii culturi muzicale universale.

Chiar dacă prelucrarea atributelor folclorului românesc este atît de personală și chiar dacă abordarea lui duce la rezultate sonore ce nu par a se integra viziunii caracteristice școlii muzicale românești, un fapt rămîne de necontestat: jocul și cîntecul popular românesc și-au oferit cu generozitate potențialul expresiv și stilistic unei personalități de geniu, care a știut să se servească de folclorul românesc, aceasta, în aceeași măsură, în care și el a știut să-l servească.

Concluzia? Piesele pentru pian grefate pe muzica populară românească reprezintă entități ale componisticii moderne, încărcate de acea expresivitate care este chezășia vitalității, astfel încît, după cum scria Constantin Brăiloiu (*Universul*, XLII, 259, 19 octombrie 1924) „... melodia românească va însemna întreaga operă a compozitorului Bartók".

A. LARESE — RAPSODII ROMÂNE POTPURIURI ȘI RAPSODII PENTRU PIAN

Se compun și rapsodii pe teme românești. Astfel, Ernesto Narice scrie două *Rapsodii Române*, Amedeo de Sabato — *Rapsodie Română*, Ant. Larese este autorul a două asemenea creații, op. 27, *Rapsodia Română nr. 1* și op. 28, *Rapsodia Română nr. 2*. Cum era și firesc, latura melodică a modelului folcloric este folosită pentru obținerea specificității, la care se mai adaugă și unele pasaje figurative, sugerînd tehnica acompaniamentului de taraf.

În *Rapsodia Română nr. 1*, o introducere gravă, în si bemol minor, proiectează o structură melodică recitativică, bi- și apoi tricordică, ce se definește din ce în ce mai clar, îndreptîndu-se spre o melopee doinită. În tonalitatea omonimei majore se afirmă, în mișcare dinamică o horă, binară, care capătă pregnanță abia cînd modulează; a doua frază, în sol minor, avantajează secunda mărită prin alterarea suitoare a treptei a IV-a.

Cele două entități tematice alternează pînă în coda, unde apare o configurație melodică ce aduce a cîntec orășenesc, prezentat în octave, în registrul mediu, ca în cel grav să aducă, în triolete, pasaje acordice,

pe alocuri cromatice, conducînd la o încheiere în care sînt folosite pedale armonice.

Nimic deosebit nu putem remarca în această *Rapsodie Română op. 27*, evident, o lucrare oarecare, lustruită cu meșteșug, dar prea puțin concludentă pentru originalitatea muzicii noastre!

ED. CAUDELLA

Tendința de a asambla, într-o structură desfășurată, mărgăritarele folclorice, își găsește finalizare în tiparele libere care avantajează înșirarea citatelor în potpuriu și rapsodie, unde metoda extensivă se află în elementul ei. Era relativ comod să se obțină culoarea națională prin adoptarea unor melodii sub înfățișarea lor primară, însăilîndu-se una după alta, printr-o tehnică de juxtapunere ce nu necesita elaborări savante și nici metamorfozări tematice. Din această cauză, stilul mozaicat pare să fie o dominantă a acestor creații, în care tronează suveran, principiul figurativ ce decurge din natura pitorească a substanței folclorice.

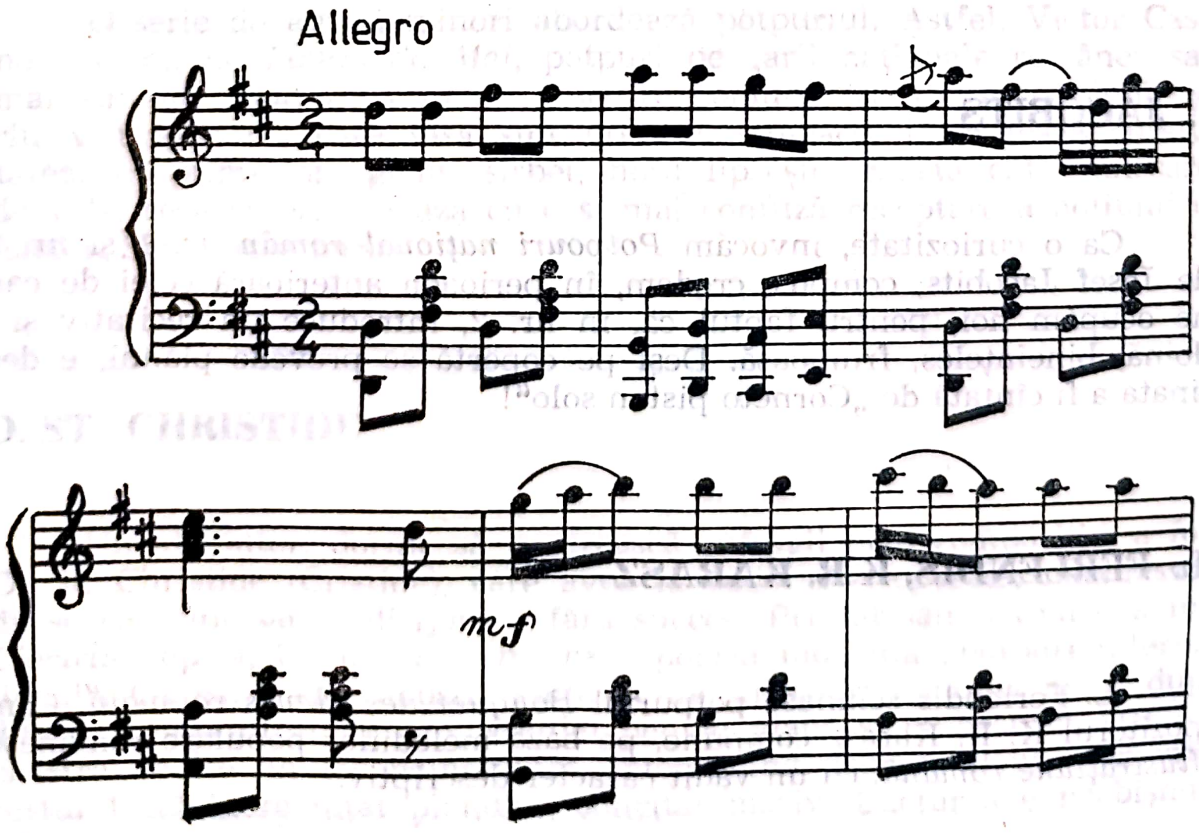
Eduard Caudella este un creator înclinat spre formele libere, dovadă sînt numeroasele fantezii și potpuriuri compuse pentru vioară și pian sau orchestră, unele avînd și reducții pentru pian. Ca o trăsătură generală, se poate remarca prezența în asemenea creații, a concepției nediferențiatoare, caracteristică multor muzicieni romantici, între produsul creat și cel cîntat de popor, ceea ce explică de ce, în compoziții cu titlu folcloric, se află și cîntece datorate compozitorilor români notorii și de asemenea, romanțe. Neselectînd materialul pe care-și întemeiază partiturile, stilul său va căpăta, de la bun început, un profil eteroclit, ce va fi amplificat de maniera impersonală a prelucrării.

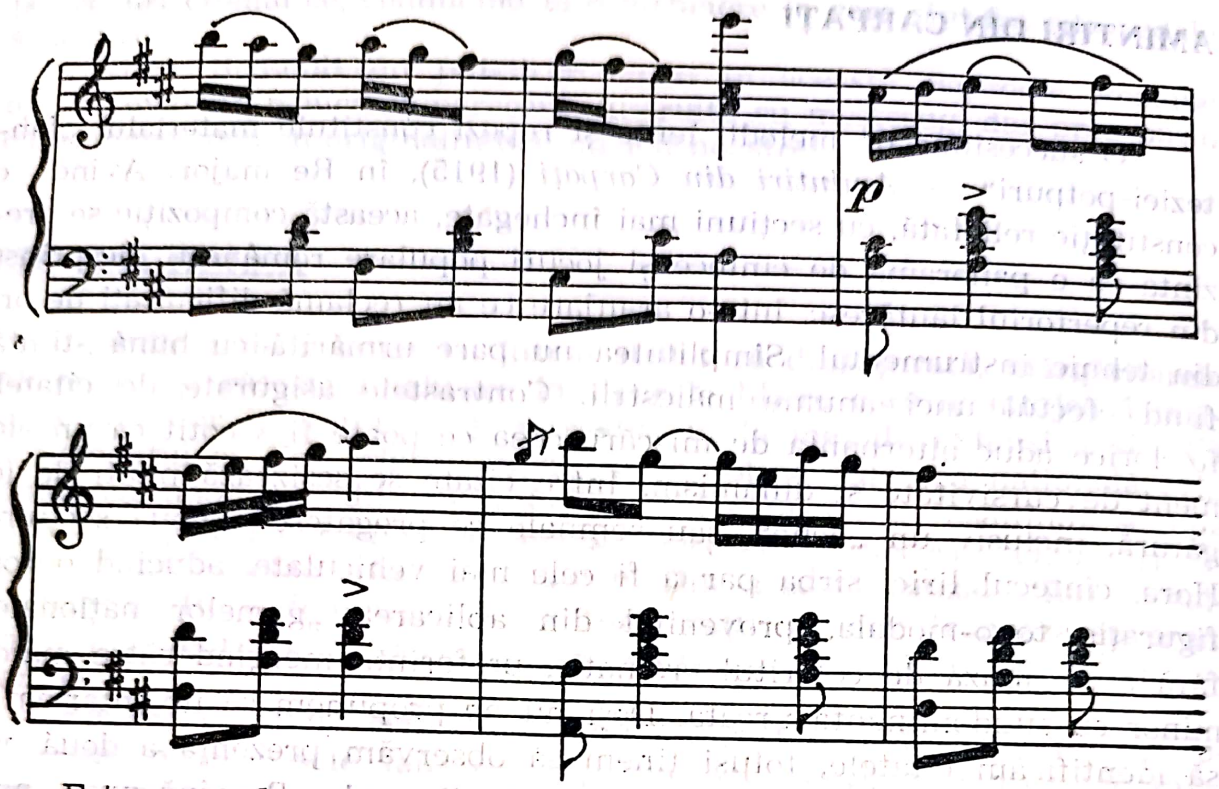
Eduard Caudella scrie trei *Potpuriuri* pentru pian, lucrări de tinerețe, în care dragostea pentru muzica națională devine pivotul unor încercări pe linia autodefinirii stilistice. Dacă vom judeca aceste lucrări prin prisma *Potpuriului al 3-lea* pentru piano pe „cîntece naționale române", a se remarca absența numărului de opus, vom căpăta o imagine asupra orientării autorului. Începe în re minor, printr-o secțiune lentă, introductivă, ce conduce la o horă bătrînească *(Andante sostenuto)*, pe un suport armonic plagal (I—IV septimă micșorată) ce va ajunge să susțină linia melodică legănată, cu colorit românesc, prin urcarea treptei a IV-a. Apare o secțiune majoră, *Moderato*, fa, cu treapta a doua cromatizată suitor, o melopee recitativică, în manieră rubato. Treptat, mișcarea se condensează, prin trecerea la melodii de joc, năvalnice și impulsive, pentru ca un cîntec liric să instaureze liniștea dinaintea finalului *(Andante con moto)*, un cîntec prin excelență urban, diatonic, în do minor *(Allegro vivo)*, apoi în fa (cu treapta a II-a coborîtă și a IV-a urcată). Deci, o derulare contrastantă, fără rapeluri tematice, sarcina axei unificatoare fiind atribuită de forța elementului național, impregnat cu embleme lăutărești.

Scanned with OKEN Scanner

AMINTIRI DIN CARPAȚI

O succesiune de melodii lente și repezi constituie materialul „fanteziei-potpuri" — *Amintiri din Carpați* (1915), în Re major. Avînd o constituție reliefată, cu secțiuni mai închegate, această compoziție se prezintă ca o panoramă de cîntece și jocuri populare românești, desprinse din repertoriul lăutăresc, într-o aranjare ce nu reclamă dificultăți de ordin tehnic instrumental. Simplitatea nu pare urmărită cu bună știință, fiind efectul unei anume măiestrii. Contrastele asigurate de citatele folclorice aduc alternanța de mișcări, ceea ce poate fi socotit ca un element de cursivitate și dinamism. Între citate se sesizează punți de legătură, inclusiv un „echo", sau semnale ce pregătesc o nouă secțiune. Hora, cîntecul liric, sîrba par a fi cele mai vehiculate, aducînd o configurație tono-modală, provenind din aplicarea „gamelor naționale", fără a se abuza de coloritul cromatic, preferința mergînd către major-minor cu subdominanta urcată. Deși nu ne propunem să inventariem și să identificăm citatele, totuși ținem să observăm prezența a două embleme pe care le-a introdus G. Enescu în *Rapsodia Română nr. 1*, anume: *Am un leu* și *Hora Morii*, în variante. Iată un fragment edificator din primul, cum se înfățișează în partitura lui Caudella:





Este greu de înțeles de ce Ed. Caudella, în această fantezie-potpuri, compusă inițial pentru vioară și pian, alege calea preluării unor citate deja prelucrate. Să fie o scuză în aceea că apelează la variante?

J. JACOBITS

Ca o curiozitate, invocăm *Potpouri național român nr. 1* și *nr. 2*, de Josef Jacobits, compus, credem, în perioada anterioară celei de care ne ocupăm noi, pentru faptul că, în nr. 2, introduce un recitativ și o doină, bineînțeles, frumoasă. Deși pe copertă se prevede pianul, e destinată a fi cîntată de „Corneto piston solo"!

L. FERLENDIS, K.R. KARASZ

L. Ferlendis semnase potpuriul *Bouquet des Fleurs roumain*. Compozitorul K. R. Karasz compune, pe baza melodiilor populare românești, *Ilustrațiune română*, cu un vădit caracter descriptiv.

A.L. IVELA, I. PASCHILL

De prelucrări prea puțin personale poate fi vorba și în *Ecoul Carpaților* (1901) de A. L. Ivela, *Floricele* (potpuri) de I. Paschill, „mare potpuri național", în care se găsește, printre altele, melodia *Cîte lacrimi am vărsat*, precum și *Ciocîrlia*. Carol Cirillo compune potpuriul cu titlul măreț, *Ginta latină*, fiind, de fapt, un fel de album de cîntece patriotice ale țărilor latine.

G. COSMOVICI

Aici se pot încadra și compoziții de G. C. Cosmovici, inginerul-compozitor, autor al mai multor piese salonarde: *Valse-Caprice*, *Folies de Carnaval*, dar și a unor piese cu parfum românesc: *Pastorala în stil național rapsodic* și *Nocturna a II-a*.

V. CASANOVA

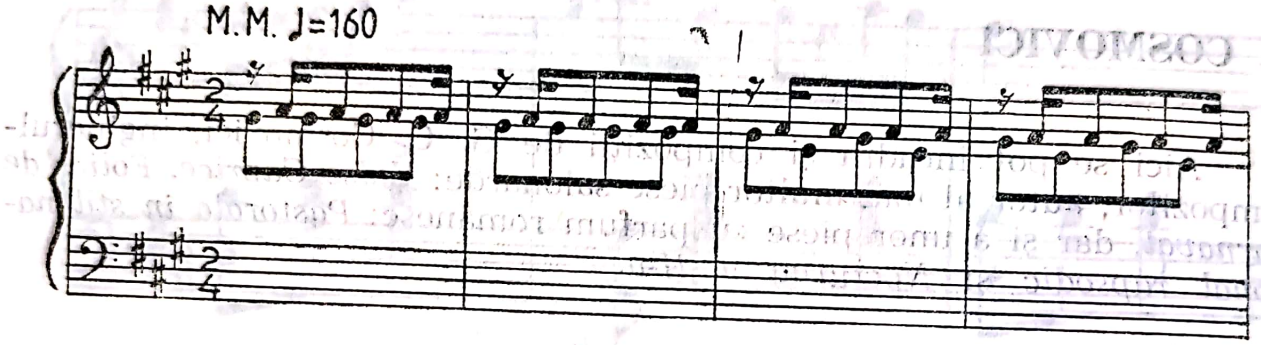
O serie de autori minori abordează potpuriul. Astfel, Victor Casanova compune *Fleurs de Mai*, potpuri pe „arii naționale române" sau, mai simplu, „potpuri român". Lucrare comună, cu multe secțiuni, inclusiv tranzitorii, care însă sînt greoaie, stîngace, fărîmițează cursivitatea. În prim-plan, genul sîrbei, hora lipsește. Există chiar mișcarea de vals, ceea ce echivalează cu o și mai confuză receptare a noțiunii de folclor. Scriitura e ternă.

D. ST. CHRISTIDE

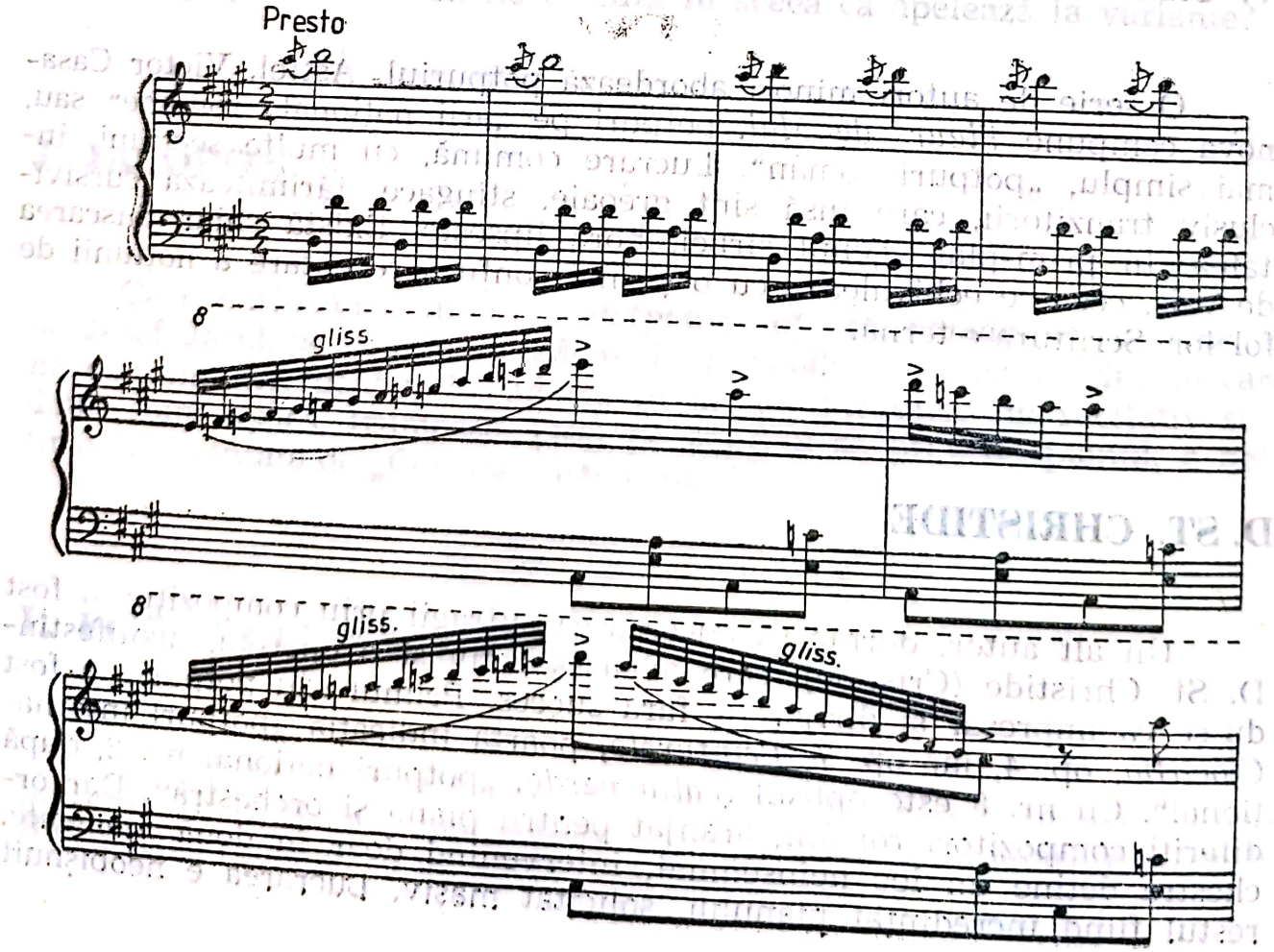
Un alt autor, dornic să cucerească sufragii prin compoziție, a fost D. St. Christide (Cristide), care avea la activ și o operetă, manifestîndu-se ca impresar și dirijor — fără succes. Primul său potpuriu a fost *Ciocîrlia*, op. 4, iar op. 7, *Frînturéle*, poartă indicația „potpuri internațional". Cu nr. 8 este opusul *Ș'altă verde*, „potpuri național nr. 2, după diferiți compozitori români, aranjat pentru piano și orchestră". Dar orchestra deține un loc neînsemnat, intervenind doar în două momente, restul fiind încredințat pianului, solicitat masiv. Lucrarea e neobișnuit

de întinsă, antrenînd o largă înșiruire de citate, melodii populare, ceea ce ne determină să ne întrebăm, de ce a trimis ca surse la „compozitori români"?

Fiind prea încărcată, muzica devine monotonă și stereotipă, deși există cîteva momente ce au prospețime și naturalețe, surprizînd vigoarea și coloritul jocurilor. Cum focalizarea atenției s-a canalizat spre melodie, acompaniamentul rămîne parcă într-un plan secundar, deși, pe alocuri, intervine salutar. Aceleași trăsături valorificînd jocuri din sudul Munteniei, parțial inedite, se remarcă și în *Presto rumeno*, lucrare de virtuozitate, un fel de perpetuum mobile, în care șaisprezecimea e omniprezentă, etalînd strălucire și temperament. Ceea ce apare aici, și trebuie reținut, este scriitura ce imită acompaniamentul de țambal:



Figurațiile cromatice, ostinati și glissandi care, în iureșul tempoului accelerat, sînt de real efect:



G.N. OCHIALBI, GH. DINICU

Potpuri pe teme rusești compune George N. Ochialbi — *Moscova*. Aranjamente în gen, fără prea mare interes mai identificăm prin Gheorghe Dinicu — *Fin de siècle*, „grand potpourri", aranjat după motive în mare vogă, inclusiv din *Freischütz* . . .

Rapsodia, gen abordat de către C. Porumbescu, Z. Lubicz, A. Sequens (1893), lucrare valoroasă prin acuratețea temelor folosite, se dezvoltă în creația acestor ani prin cîteva opusuri pentru pian, ce însă nu aduc noutăți în planul tratării și proiectării conceptului de valorificare a tezaurului de muzică populară, menținînd coordonatele deja existente.

T.T. BURADA — RAPSODIA „UNIREA ROMÂNILOR"

Abordează acest gen: M. Cohen Linariu — *Rapsodia Română nr. 1* și *Rapsodia Română nr. 2*, Nelly de Cornea — *Rapsodia Română* și Theodor Fuchs — *Rapsodia Română*. După cum se constată, numărul compozitorilor atrași de acest gen nu e mare și crește doar prin alăturarea compozitorilor străini deja pomeniți. Ca generație, ei fac parte din vechea gardă sau dintr-una care nu a contat prea mult. În schimb, noua generație nu e interesată de rapsodie, gustul ei se îndreaptă spre alte tipare.

Teodor T. Burada, inimosul muzician care a parcurs mii de kilometri pentru a cunoaște muzica populară, inclusiv la românii din diaspora, a compus o curioasă rapsodie pentru pian intitulată *Unirea Românilor*, cu titlu simbolic, grăitor pentru credința sa, în care recurge la „cîntece populare ale românilor din Macedonia, Valahia, Moravia, Vlasia, Istria, Pocuția, Basarabia, Bucovina, Transilvania și România". Avînd mai degrabă o valoare documentară decît artistică, folclorică, *Unirea Românilor* atestă un ideal.

TH. FUCHS — RAPSODII ROMÂNE

Cea mai valoroasă creație, ce datează din 1901, o datorăm lui Theodor Fuchs, care nu întîmplător o dedică lui George Enescu.

Relațiile lor de colaborare erau foarte strînse în domeniul interpretativ, dovadă numeroasele recitaluri pe care le susțineau și este de presupus că Th. Fuchs nutrea o mare admirație pentru compozitorul Enescu. O dovadă în acest sens este această *Rapsodie Română*, care adoptă nu numai principiul simfonic, dar preia și teme din *Rapsodiile*

Române de G. Enescu, de parcă muzica populară nu ar fi oferit suficiente alte modele. Probabil, în acest mod, Th. Fuchs a vrut să-și exprime loialitatea față de prietenul său, secondîndu-l îndeaproape, inclusiv în felul cum își definește partiturile.

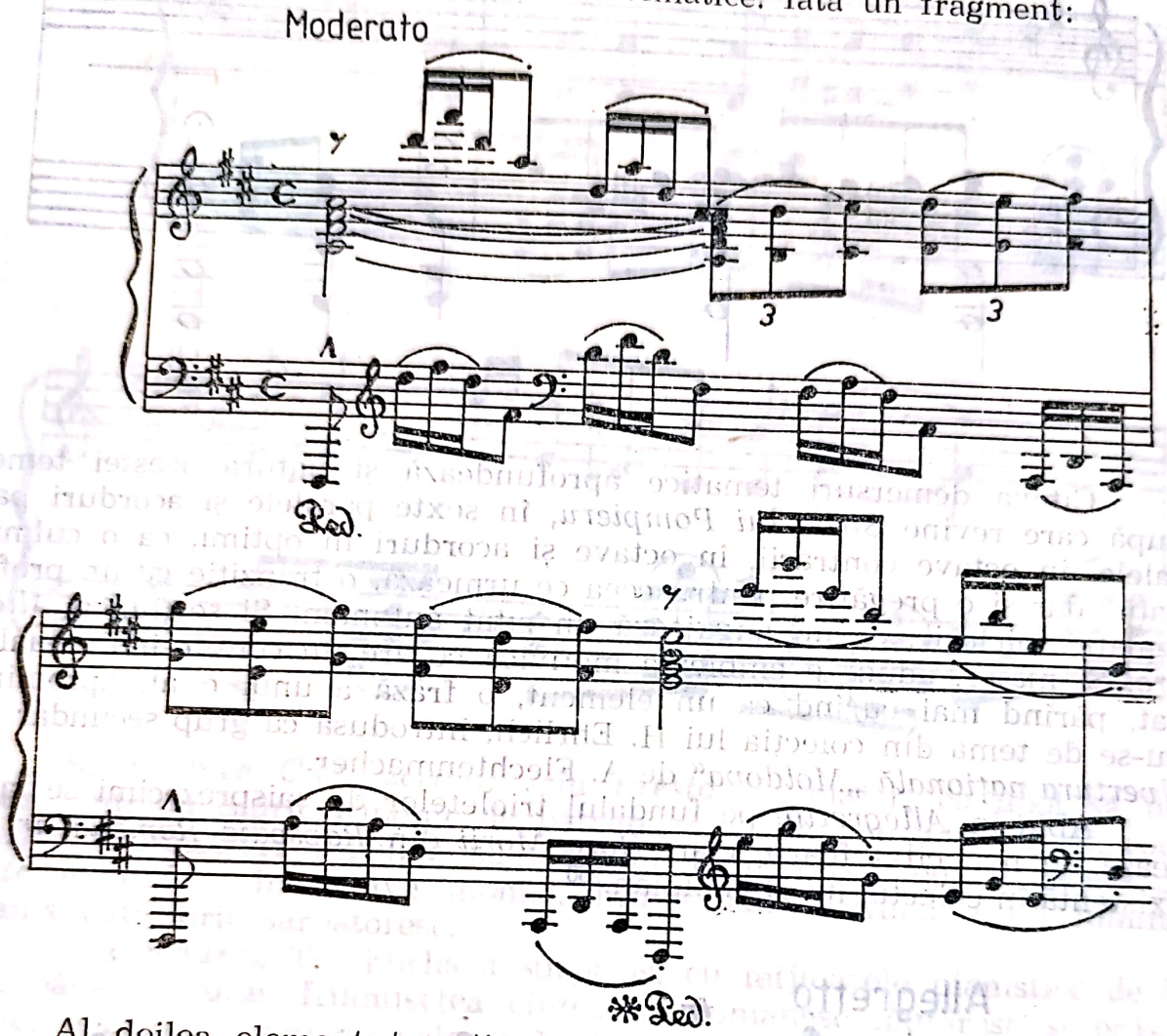
Pianist desăvîrșit, Th. Fuchs își concepe partitura de o asemenea manieră, încît investește temele folclorice cu sonorități bogate, într-un context încărcat cu procedee de virtuozitate tehnică, echivalînd cu efecte de mare strălucire, deduse, printr-un ingenios travaliu, din substanța cîntecelor pe care se axează. *Rapsodia* abundă în pasaje de velocitate pianistică, distribuite pe întreaga claviatură, într-un plasament ce urmărește realizarea de contraste, de motive, acorduri, timbruri, grupări ritmice. Metoda preconizată e clasică; mai întîi se expune, într-o formă clară, citatul, după care se descompune, cu ajutorul procedeelor variaționale, în structuri derivate, alteori în arpegii, figurații, arabescuri de o luxuriantă imaginație. Conștient că receptivitatea muzicii e direct proporțională cu numărul mic de elemente tematice, Th. Fuchs nu procedează ca alți compozitori, înșirînd teme cît mai multe, ci, ca și Enescu în *Rapsodia Română nr. 2*, recurge la un număr limitat de citate, preferînd să le reia, într-o ordine dictată de rațiuni muzicale interioare, arhitecturale, ceea ce face ca natura acestei partituri să depășească, într-un fel, condiția rapsodică, tinzînd spre sfere mai înalte, spre un discurs simfonizat, în care elementele constitutive sînt supuse unor variate dezvoltări.

Materialul folcloric ales de Th. Fuchs pentru *Rapsodia Română* nu e inedit și se reduce la patru citate și două-trei incipituri, ce însă nu se definesc ca melodii în extenso.

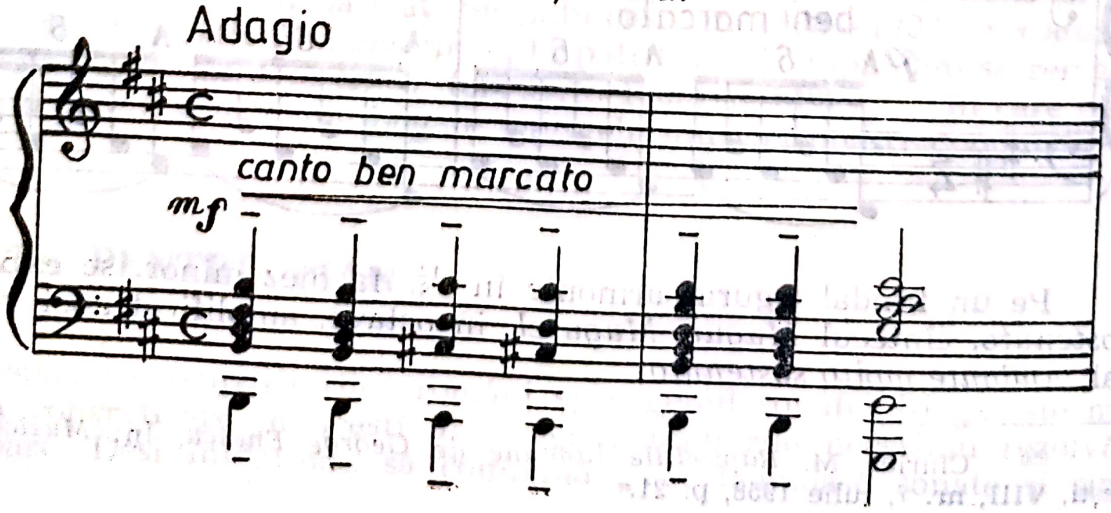
Trei dintre citate au fost prelucrate și de către Enescu în *Rapsodiile Române nr. 1 și 2*, compuse tot în 1900—1901. Interesul celor doi muzicieni pentru aceleași melodii populare este neobișnuit și nu reușim să-l descifrăm în adîncime, neavînd suficiente date la dispoziție pentru a depista dacă hazardul i-a condus la surse comune sau dacă, prieteni fiind, și-au împărtășit proiectele și astfel s-au influențat.

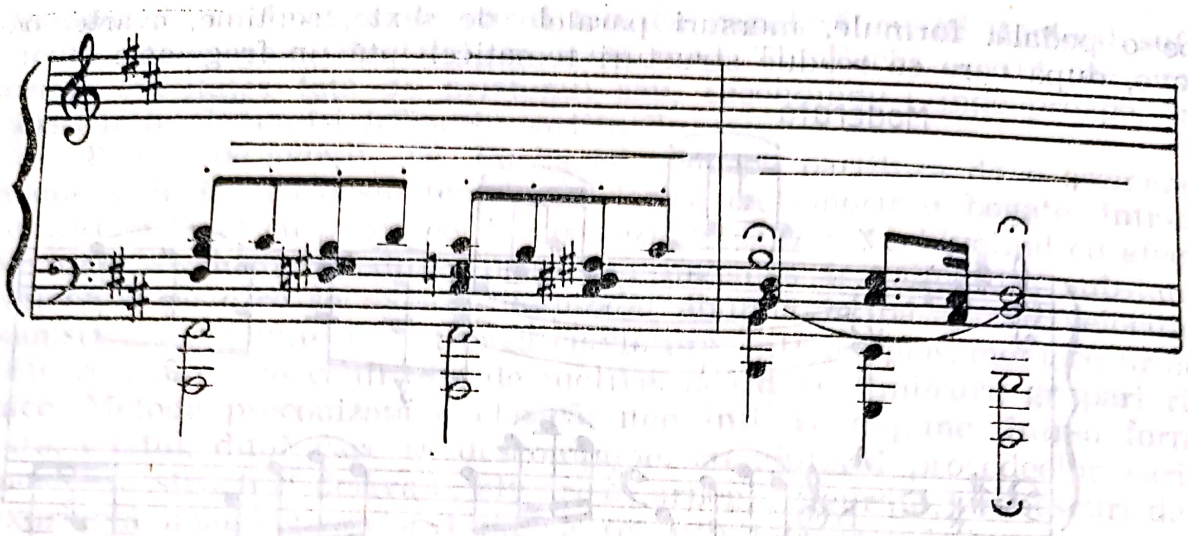
Primul citat, căruia i se servește o amplă desfășurare, acordîndu-i-se mult spațiu, este *Sîrba lui Pompieru*, folosită de George Enescu la începutul *Rapsodiei Române nr. 2*, în Re major, preluată, după cum se știe, din *Albumul* lui Gh. A. Dinicu, ce avea o mare circulație în epocă. Th. Fuchs o preia nemodificat, expunînd-o în octavă, în tonalitate si minor. De fapt, sub acest aspect, *Rapsodia* are o deosebită stabilitate tonală, înscriindu-se în sfera lui *si minor — Re major — si minor — fa diez minor — Si major*. Prima temă este brusc întreruptă de pasaje arpegiate și de succesiuni descendente precipitate, de două acorduri de septimă micșorată în diverse răsturnări. Nou și foarte interesant e că aceste pasaje figurative interpolate sînt în măsură liberă, ceea ce înseamnă că interpretului i se acordă o anume libertate. Se disting mai multe valuri variaționale în etalarea potențialului evolutiv al acestei teme, de la expunere în octave (la unison), la structuri armonice, figurații acordice, acorduri largi arpegiate imitînd țambalul, cvinte adăugate

pe o pedală, formule, mersuri paralele de sexte, septime, cvarte, octave, după care se readuc structuri tematice. Iată un fragment:



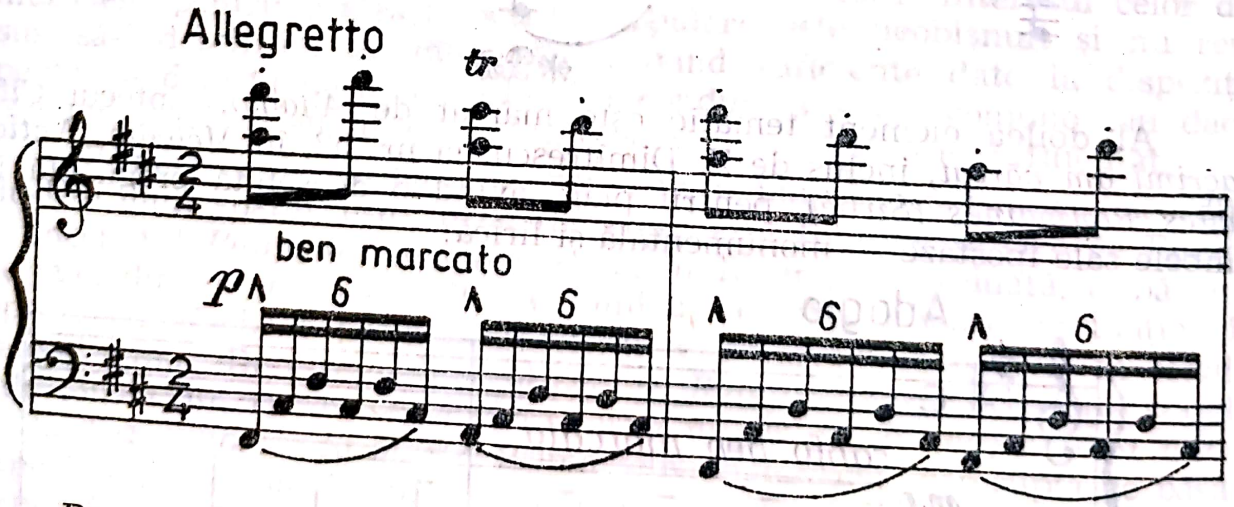
Al doilea element tematic este marcat de *Adagio*, cîntecul *Cîte lacrimi am vărsat*, inclus de Z. Dimitrescu, la nr. 52, în *Mélodies Nationales Roumaines (Sîrbe)*, pentru pian, avînd o deosebită pregnanță în ambele sale ipostaze — monumentală și lirică:





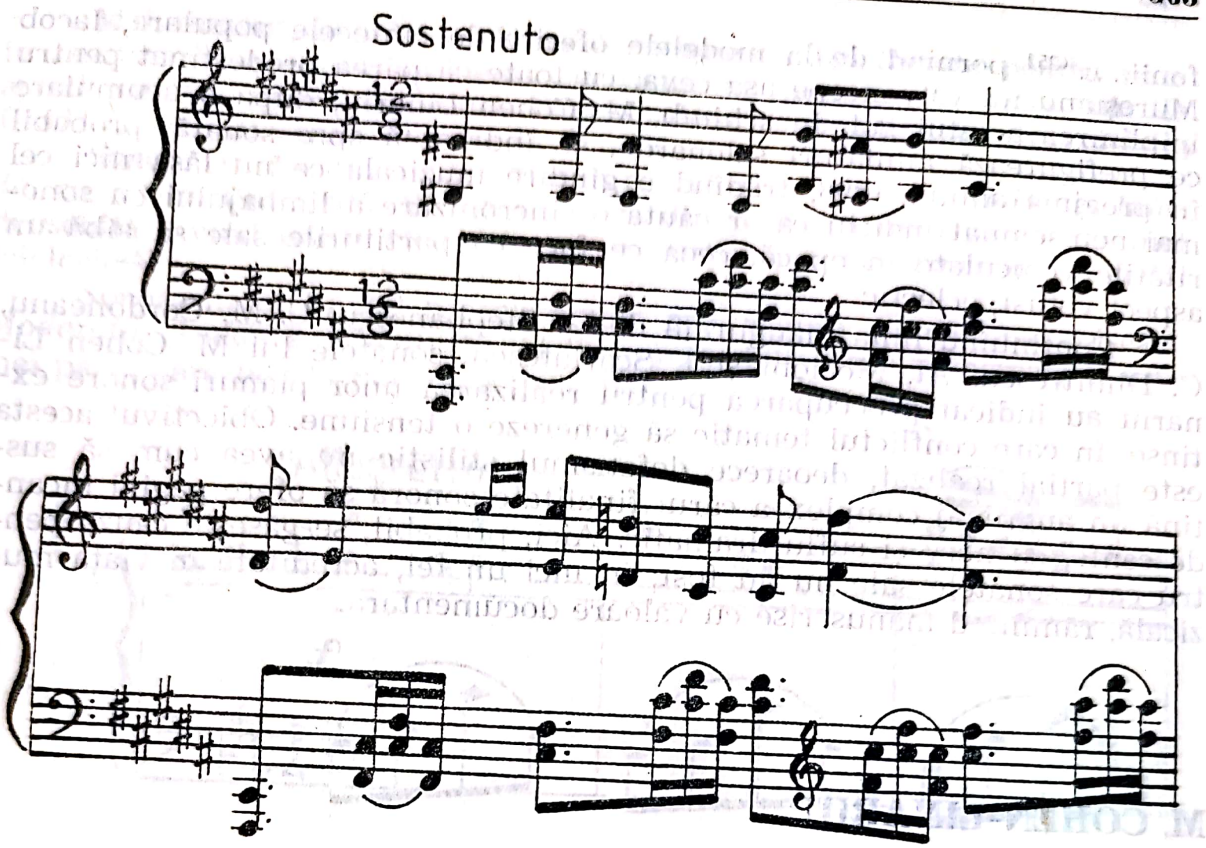
Cîteva demersuri tematice aprofundează și natura acestei teme, după care revine *Sîrba lui Pompieru*, în sexte paralele și acorduri paralele, în octave contrarii, în octave și acorduri în optimi, ca o culminație, dar și o pregătire pentru ceea ce urmează, o tranziție cu un profil tematic folcloric, ce nu angajează un citat autonom. Și secțiunea *Allegro*, Si major, aduce o emblemă motivică ce are un contur individualizat, părînd mai curînd ca un element, o frază a unui citat, apropiindu-se de tema din colecția lui H. Ehrlich, introdusă ca grup secundar în *Uvertura națională „Moldova"* de A. Flechtenmacher.

Abia în *Allegretto*, pe fundalul trioletelor de șaisprezecimi se lansează un nou citat foarte clar: *Hora Morii* din *Rapsodia Română nr. 1*, existentă în colecția lui D. Vulpian.[250]



Pe un fundal figurat armonic în $\frac{12}{8}$, fa diez minor, se expune, în *Sostenuto*, cîntecul *Mugur, Mugurel*, în octave, amplificat apoi variațional, *Andante molto sostenuto*.

[250] Chiriac, M. *Rapsodiile Române de George Enescu*. În: *Muzica*, București, VIII, nr. 7, iulie 1958, p. 21.



Se readuce *Cîte lacrimi...* în *Presto*, Si major, ca apoi să urmeze, într-un cadru armonic de pătrimi, melodia din *Hora Morii*, conturînd o atmosferă solemnă și, totodată, expansivă. Coda e bazată pe *Cîte lacrimi...*, în octave mobile, într-o mare revărsare de lumină, elan și patos liric, sărbătoresc.

În concluzie, Th. Fuchs a surprins, cu mijloacele pianistice de la cumpăna veacului, frumusețea cîntecului românesc lăutăresc și orășenesc, realizînd o creație valoroasă, ce nu merită să fie uitată. Muzica bună, de calitate, a lui Th. Fuchs întrunește toate exigențele unei reconsiderări.

Se pare că și I. Scarlatescu a compus două *Rapsodii Române* pentru pian, care însă nu s-au păstrat. Se publicase, în 1908—1909, *Introducere și Hora* din *Rapsodia Română nr. 2*, la patru mîini, după cum se remarcă în revista *Teatru-Muzică* (II, 5, februarie 1909, p. 189), „... în care compozitorul îmbracă în haine bogate motivele muzicei noastre populare".

SONATA PENTRU PIAN

Aspirația compozitorilor români spre genul sonatei își găsește mai deplină concretizare în acești ani, căci acumulările necesitau rezolvări superioare. Deși intenționa să compună „... frumoase sonate și sim-

fonii . . ."[251] pornind de la modelele oferite de cîntecele populare, Iacob Mureșianu nu va concepe așa ceva, cu toate că părea predestinat pentru împlinirea acestui gol. În schimb, M. Cohen Linariu, după o acumulare ce prefigurează miniaturi salonarde, se îndreaptă spre sonată, probabil în preajma anului 1898, trădînd o gîndire muzicală ce nu lăsa nici cel mai neînsemnat indiciu că ar căuta o sincronizare a limbajului cu sonoritățile vehiculate în epocă, ceea ce face ca partiturile sale să aibă un aspect vetust, eclectic.

Continuînd linia inaugurată de G. Stephănescu, C. M. Cordoneanu, C. Dimitrescu, Al. Mocioni și I. Scarlatescu, sonatele lui M. Cohen Linariu au indicat proecuparea pentru realizarea unor planuri sonore extinse, în care conflictul tematic să genereze o tensiune. Obiectivul acesta este parțial realizat, deoarece defetismul stilistic nu avea cum să susțină un angrenaj complex a cărui finalitate sonoră să ofere pagini incandescente, cu nerv și suflu dramatic. Aici, probabil, se găsește cauza pentru care sonatele sale nu au fost, în nici un fel, acreditate în viața muzicală, rămînînd manuscrise cu valoare documentară.

M. COHEN-LINARIU

În fața unor sonate ar trebui să ne manifestăm entuziasmul, chiar și pentru simplu fapt că au fost scrise, cu atît mai mult cu cît, în cazul lui M. Cohen Linariu, sînt cinci. Și totuși, sîntem rezervați, deoarece valoarea lor e minoră, din cauza atemporalismului expresiei lor sau, mai precis, a limbajului învechit, desuet, pe care-l vehiculează. M. Cohen Linariu nu are o fantezie bogată și nici nu deține cheia măiestriei, ceea ce înseamnă că e predispus să caute modele, să imite, nesinchisindu-se de așa ceva.

Aspectul sonatelor este uniform, fiind ancorate în zona clasicismului, avînd ciclul stabilit, la trei mișcări nu prea ample, înșirîndu-se după legile contrastului: vioi — lent — vioi. Ca atare, prima mișcare va avea formă de sonată, a doua — tripartită, a treia — rondo[252]. Cum toate cele cinci sonate sînt concepute după acest tipar, nu se conturează nici cea mai vagă intenție de a-l îmbogăți, în sensul că, clișeul primei sonate este reeditat în a patra, bunăoară. Inerția lui M. Cohen Linariu contribuie la apatia muzicii, statică, neevolutivă, deoarece arsenalul său nu cunoaște alte procedee în afara celor uzitate în clasele de compoziție, pentru asimilarea tehnicii clasice.

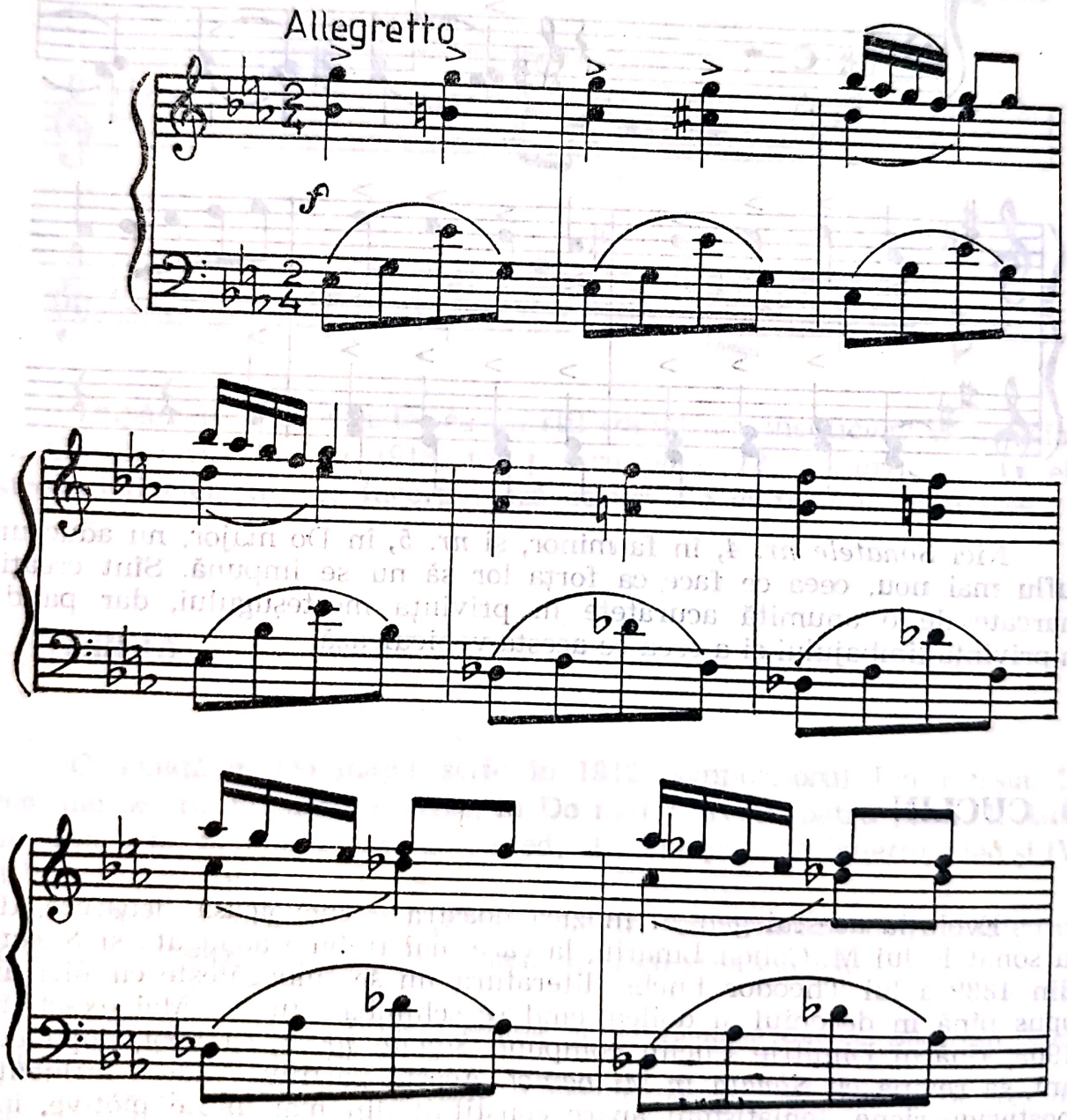
[251] Merișescu, Gh. *Iacob Mureșianu*. București, Edit. Muz., 1966, p. 181. (Scrisoare către Aurel Mureșianu, Leipzig, 20 noiembrie 1880).

[252] Oană-Pop, Rodica. *Creația pianistică românească a secolului XIX*., op. cit., p. 167.

Mai concret, M. Cohen Linariu compune cinci *Sonate pentru pian* în cea mai academică manieră, neconsumînd prea mult spațiu, părțile avînd aspectul unor miniaturi, cu prevalențe expoziționale, dezvoltările fiind nesemnificative.

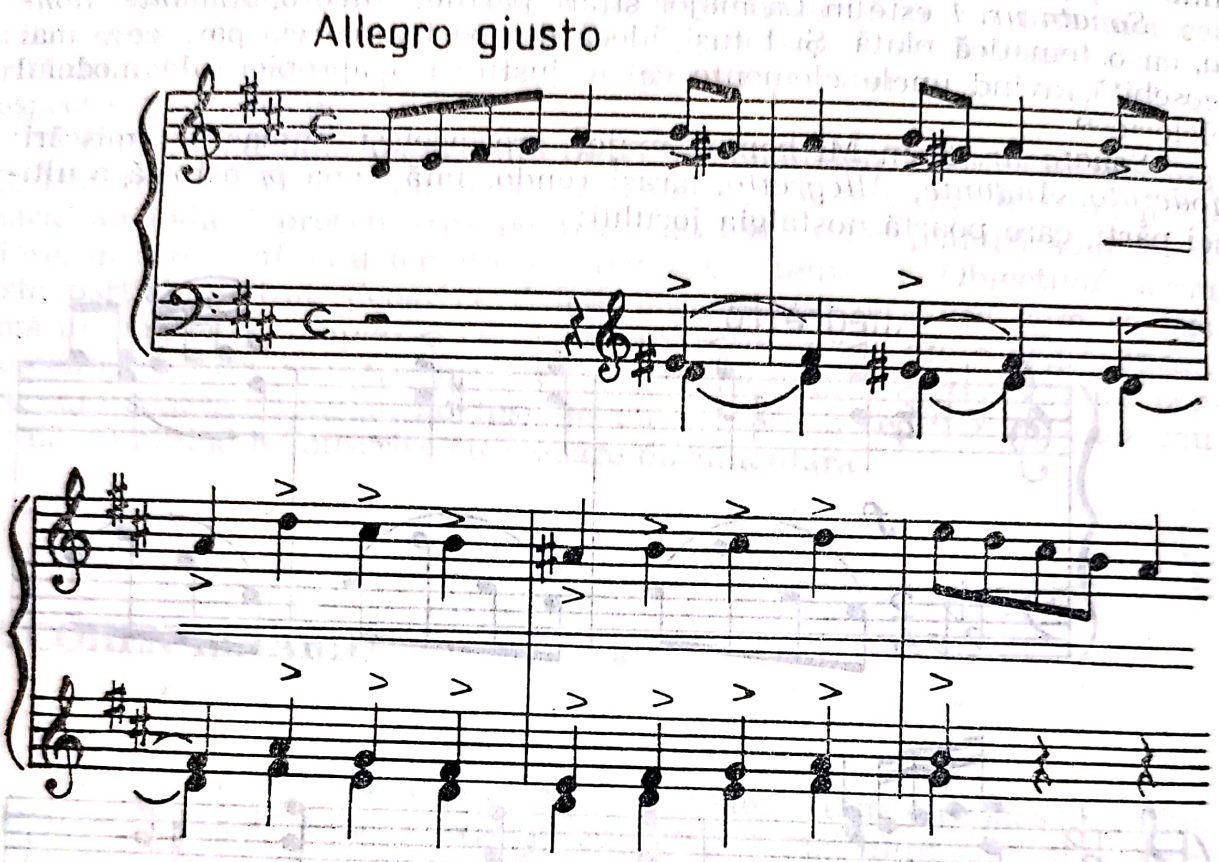
Sonata nr. 1 este în La major și are părțile: *Allegro, Andante, Rondo,* cu o tematică plată. Și totuși, ideea din partea a treia pare ceva mai deosebită, avînd unele elemente ce ar justifica o apropiere de modelul folcloric[253].

Sonata nr. 2, în Mi bemol major are același număr de mișcări: *Moderato, Andante, Allegretto,* iarăși rondo. Iată tema principală a ultimei părți, care poartă nostalgia jocului:



[253] Oană-Pop, R. *Op. cit.*, p. 167.

Sonata nr. 3, în Re major prezintă aceleași tipare, dar, în partea secundă, *Andante*, tematismul are un pronunțat caracter melismatic. Cît privește finalul, și aici s-ar putea detecta, cu multă bunăvoință, ecouri folclorice:

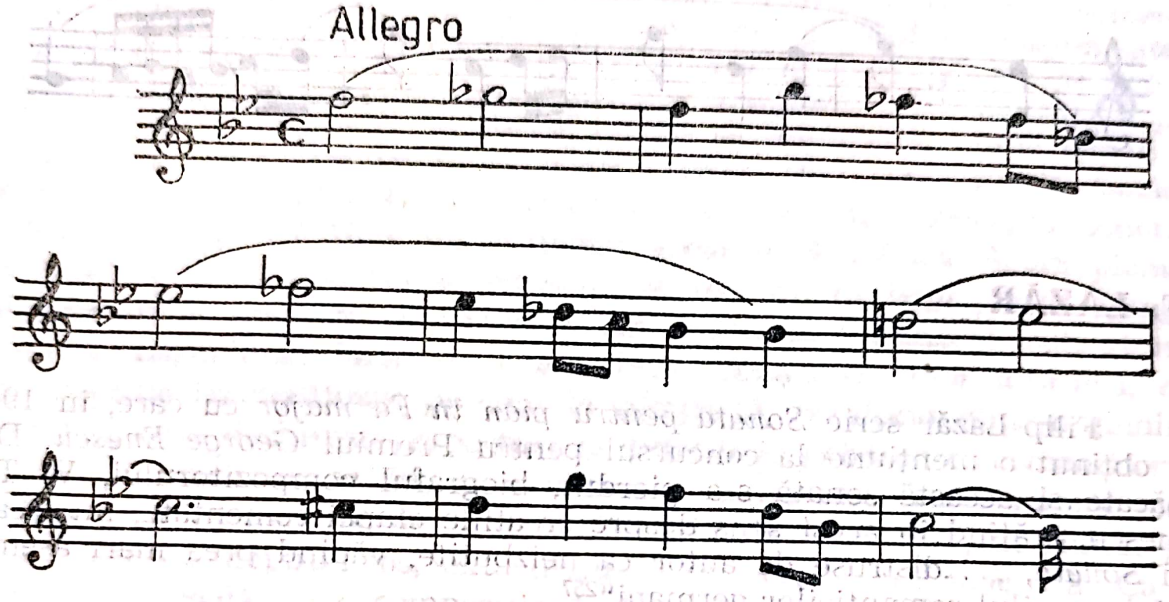


Nici *Sonatele nr. 4*, în fa minor, și *nr. 5*, în Do major, nu aduc un suflu mai nou, ceea ce face ca forța lor să nu se impună. Sînt creații marcate de o anumită acuratețe în privința meșteșugului, dar palide în privința limbajului și a ceea ce acesta vehiculează.

D. CUCLIN

Evoluția acestui gen în muzica noastră e anevoioasă, deoarece, de la sonatele lui M. Cohen Linariu, la care mai trebuie adăugată și *Sonata* din 1889 a lui Theodor Fuchs, literatura nu se îmbogățește cu nici un opus pînă în deceniul al doilea, cînd se schimbă situația. Mai exact, în 1909, tînărul Dimitrie Cuclin compune *Sonata nr. 1*, ca apoi, după doi ani, să revină cu *Sonata în Mi bemol*. Aceste partituri vădesc influențe postwagneriene, tematismul apare constituit din mai multe motive, încadrate în fraze ample, caracterizate prin meandre cu reflexe cromatice, ce comportă, din cînd în cînd, sonorități cu iz modal. Fără să excleze

sub raportul scriiturii, sonatele au o oarecare robustețe. *Sonata nr. 1*, în sol minor, a fost concepută după normele clasice, edificator fiind, în acest sens, contrastul realizat, în prima mișcare, între teme, prima, cu o expresie energică, a doua, lirică, nelipsindu-i o anume impetuozitate interioară[254].



După cele două sonate, cu un stil complicat, insuficient de reliefat, D. Cuclin compune, în 1918, tot pentru pian, *12 Valsuri...*, în unele strecurînd elemente ce incorporează ecouri ale cîntecului popular[255].

I. HARȘIA

O sonată în Do major scrie în 1912 compozitorul Ion Harșia, în cea mai senină manieră vieneză, în Do major, avînd patru părți: I. *Allegro con brio*, Sonată; II. *Adagio*, Lied; III. *Tempo di Minuetto*, Lied și IV. *Allegretto*, Rondo[256].

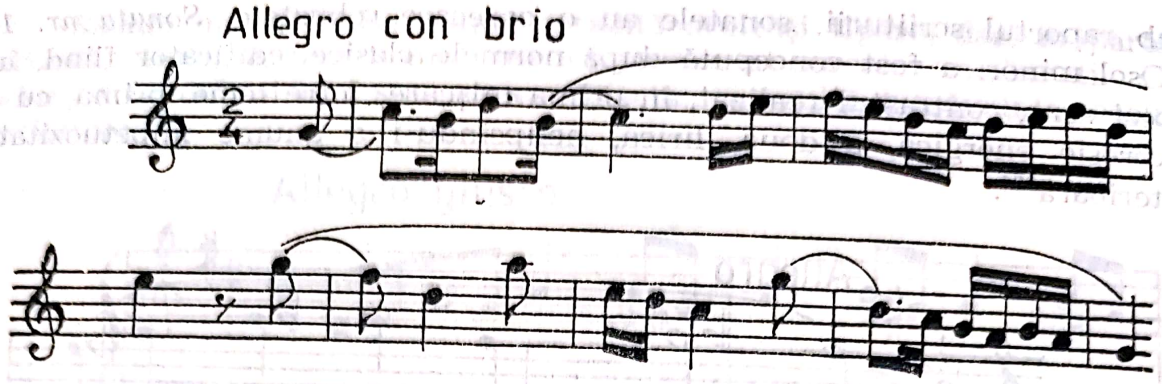
Iată tema principală a primei mișcări, edificatoare pentru talentul melodic al compozitorului, dar și pentru orientarea clasică:

---

[254] Tomescu, Vasile. *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. București, Edit. Uniunii Compozitorilor, 1956, p. 29.

[255] Idem, p. 172. Valsurile sînt în tonalitățile: Sol, Mi, La, si, Do, re, sol, Re, re bemol, Fa, Si bemol și la.

[256] Nicola, Ioan. *Compozitorul transilvănean Ioan Harșia*. În: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de muzică „G. Dima", 2, 1966, p. 251—252.



F. LAZĂR

Filip Lazăr scrie *Sonata pentru pian în Fa major* cu care, în 1915 a obținut o mențiune la concursul pentru Premiul *George Enescu*. Din păcate și această sonată s-a pierdut, biograful compozitorului, V. Tomescu, arătînd în acest sens despre creațiile etapei comentate, între care și *Sonata*, „...distruse de autor ca neizbutite, vădind prea mari asemănări cu stilul romanticilor germani"[257].

Și Ion Danielescu, în 1913, prezintă, la același concurs *George Enescu*, o *Sonată pentru pian*.

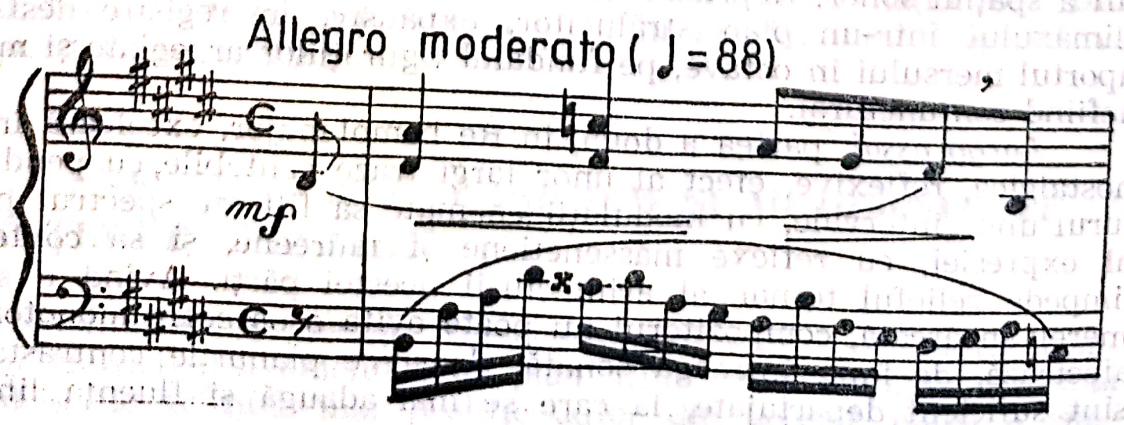
G. ENACOVICI

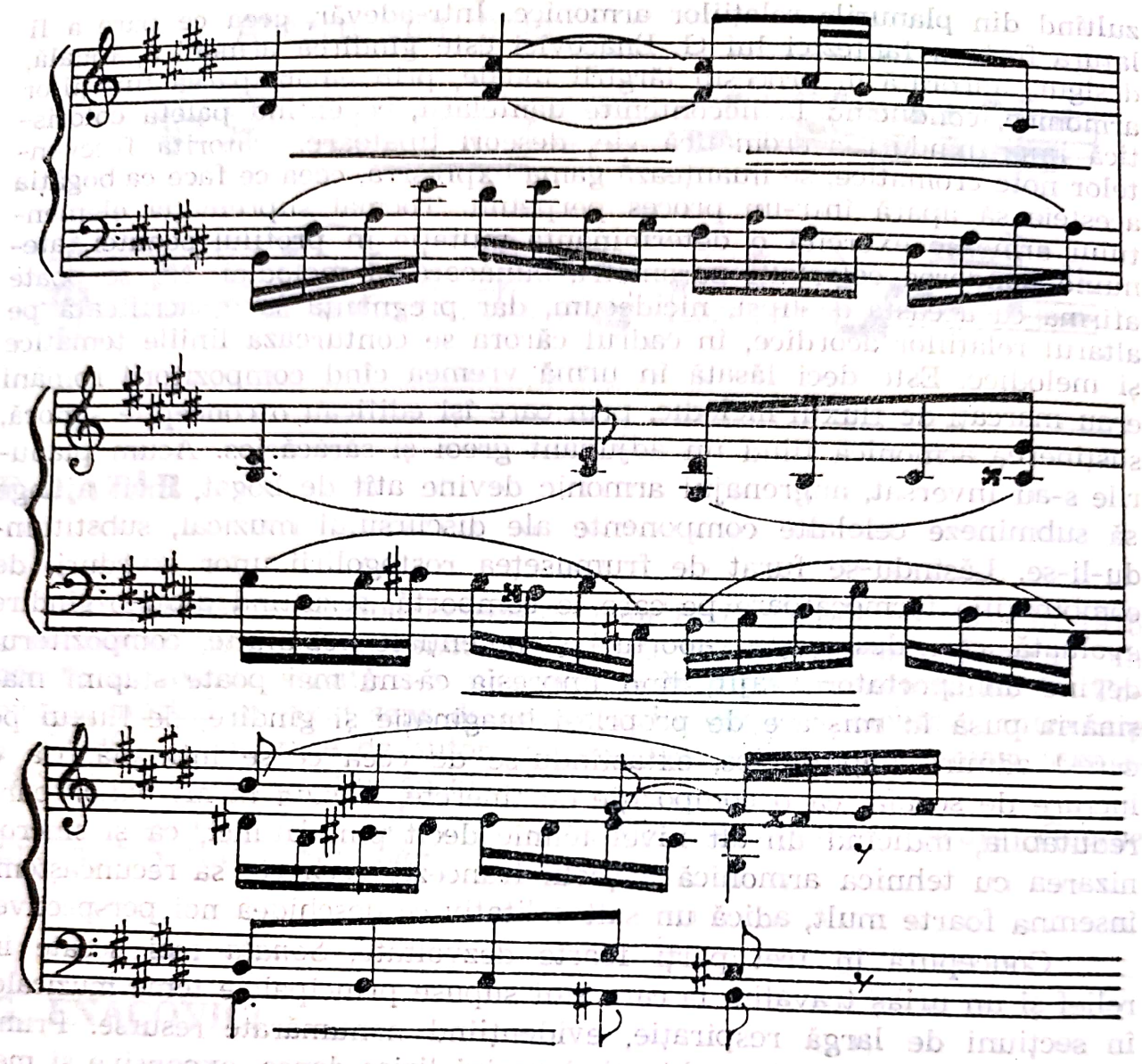
Cea mai reprezentativă dintre sonatele acestor ani rămîne, fără îndoială, *Sonata în Mi major, op. 4*, de George Enacovici, distinsă cu Premiul I la Concursul „*George Enescu*" din 1915. Compusă în timpul studiilor cu Vincent d'Indy la *Schola Cantorum*, *Sonata* e puternic marcată de stilul muzicii franckiste, permițînd asociații ce vădesc ascendentul pe care l-au avut asupra sa creațiile franceze romantice tîrzii. Astfel, *Sonata* oferă o nouă fațetă a eclectismului, reprezentat de un stil evoluat, modern, care pare firesc în evoluția unui muzician aflat, în ciuda vîrstei de 24 de ani, în plină fază de acumulare. Și, de bună seamă, stilul lui G. Enacovici era evoluat, comparativ cu ceea ce propune în sonatele sale M. Cohen Linariu, avînd în plus o excelentă factură pianistică, densă, încărcată cu pasaje tehnice, al căror rol este să proiecteze un discurs valabil, agrementat în permanență cu efecte pianistice, ele însele re-

[257] Tomescu, Vasile. *Filip Lazăr*. București, Edit. Muzicală, 1963, p. 14.

zultînd din planurile relațiilor armonice. Într-adevăr, ceea ce pare a fi latura forte a fanteziei lui G. Enacovici este gîndirea armonică, tonală, desigur, ancorată în procesul lărgirii tonale, prin emanciparea funcțiilor armonice, conducînd la necontenite dantelării, ce extind paleta coloristică imprimîndu-i o cromatică vie, deseori țipătoare. Datorită frecventelor note cromatice, se nuanțează gama expresivă, ceea ce face ca bogăția acesteia să apară într-un proces perpetuu. Tocmai supremația elementului armonic exercită o determinantă mutație în profilul sonatei, atenuînd ponderea celorlalți parametri, bunăoară ai melodiei. Nu se poate afirma că aceasta ar lipsi, nicidecum, dar pregnanța sa e sacrificată pe altarul relațiilor acordice, în cadrul cărora se conturează liniile tematice și melodice. Este deci lăsată în urmă vremea cînd compozitorii români erau marcați de fluxul melodic, prin care își edificau o concepție sonoră, susținerea armonică fiind un adjuvant greoi și sărăcăcios. Acum planurile s-au inversat, angrenajul armonic devine atît de bogat, încît ajunge să submineze celelalte componente ale discursului muzical, substituindu-li-se. Lăsîndu-se furat de frumusețea rostogolirii unor acorduri, de combinațiile fermecătoare pe care le comportă, rezultînd dintr-o gîndire evoluată, care deslușește raporturi și potențiale nebănuite, compozitorul devine un spectator vrăjit, dînd impresia că nu mai poate stăpîni mașinăria pusă în mișcare de propria-i imaginație și gîndire, de fluxul pe care-l admiră neputincios, extaziindu-se de ceea ce se întîmplă. Ca o lucrare de școală, ca o compoziție de tinerețe, *Sonata în Mi major* pare redutabilă, indicînd un alt nivel tehnic decît pînă atunci, ca și sincronizarea cu tehnica armonică a școlii franceze, ceea ce, să recunoaștem, însemna foarte mult, adică un salt calitativ ce deschidea noi perspective.

Concepută în trei părți foarte dezvoltate, *Sonata* mai scoate în relief și un uriaș travaliu, la care sînt supuse principalele teme muzicale, în secțiuni de largă respirație, evidențiind nenumărate resurse. Prima parte, *Allegro moderato*, vehiculînd pagini lirice dense, expansive și meditative, e clădită după tiparul formei de sonată, cu contrastul tonal Mi-Si major. Ideile nu au un contrast abrupt, ceea ce nivelează, într-un sens, expresia, proiectînd-o pe orizontală, ca un complementar ce servește pentru a amplifica forța acestei primei părți.





În dezvoltare, procedeele romantice sînt larg desfășurate, progresiile armonice deținînd prioritate, plimbînd contururi tematice derivate prin tonalitățile limitrofe. Șiragul figurațiilor aduce, în acordurile de septime, none, note pasagere, anticipații, întîrzieri, alterații cromatice ce diversifică spațiul sonor. Repriza e dinamizată, cu dezvoltări ce preiau funcția climaxului într-un plan strălucitor, expansiv, în registre desfășurate, aportul mersului în octave, pe fundalul figurațiilor arpegiate și melodice, nefiind conjunctural.

Largo assai, partea a doua, în Re bemol major, excelează în tonuri nostalgice, reflexive, efect al unor largi fraze cantabile, cu pendulări în jurul unor intervale, cu modulații chemate să filtreze spectrul policrom al expresiei, cu reflexe massenetiene și fauréene, și să confere mai limpede relieful ternar al arhitecturii acestei părți. Avînd o scriitură mereu încărcată, compozitorul nu poate evita o oarecare monotonie care afectează, de fapt, întreaga sonată, deoarece planurile contrastante nu sînt suficient departajate, la care se mai adaugă și fluența limbajului

armonic, mereu brăzdat de note cromatice. Avantajul obținut prin pigmentarea expresiei se anihilează parțial prin persistența acelorași structuri, e drept, extinse, dar pe seama modulațiilor și procedeelor de scriitură, ceea ce nu le poate imprima caractere distincte, apte să le atribuie o nouă entitate și, prin aceasta, delimitări sau profiluri contrastante.

Partea a treia, *Allegro energico,* aduce imagini viguroase, dezlănțuite, conturate printr-o melodică de tip omofon, în care salturile intervalice mari sînt curente, iar armoniile apar deduse din arsenalul post-wagnerian, cu necontenite forțe de atracție prin acorduri ce conduc discursul spre noi și noi tărîmuri. Există, într-adevăr, în muzica lui G. Enacovici o fluență ce nivelează pînă și granițele dintre secțiuni, dînd impresia unui simfonism cumulativ, ce tinde, prin succesive arcade, spre realizarea unei tensiuni continue, ce se finalizează într-o mare culminație care asaltează auditoriul, impresionîndu-l prin debordantele sale sonorități. Forma de rondo-sonată cimentează cascadele sonore, dîndu-le sens și limpezime.

Concluzia? Incontenstabil, *Sonata în Mi major* de G. Enacovici este o cutezătoare creație de tinerețe, care l-a cucerit pe G. Enescu, în calitatea sa de președinte al juriului concursului de compoziție, prin știință și măiestrie, determinîndu-l să-l încurajeze pentru viitoare realizări.

TH. ROGALSKI

Nici nu împlinise vîrsta de 20 de ani, cînd Theodor Rogalski, născut la București, 11 aprilie 1901, abordează genurile pianistice, prin *Suita pentru pian* și *Sonata în mi minor,* ambele datînd din anul 1919. Sînt lucrări de școală, scrise, probabil, la cursul lui Alfonso Castaldi, preocupările compozitorului fiind îndreptate spre asimilarea tiparelor consacrate.

Așadar, numărul sonatelor sporește, dar aceasta nu înseamnă că literatura școlii noastre muzicale în acest gen e concludentă. Fiind în cea mai mare parte creații ce datează din anii afirmării, sonatele nu oferă mostre edificatoare pentru demersurile afirmării naționale. Abia George Enescu, în 1921, prin *Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 24,* va împlini acest nobil deziderat.

GEORGE ENESCU — NEOCLASICISM ȘI MODERNITATE ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN

Personalitatea lui George Enescu domină autoritar frontul componistic al muzicii instrumentale de pian, fiind cel mai impunător, mai interesant și de ce nu?, mai prolific autor din această etapă a isto-

riei muzicii românești, înzestrînd-o cu opusuri valoroase, care și-au demonstrat, și-și demonstrează valențele artistice, fiind pietre de temelie în repertoriul concertistic, în peisajul creației naționale.

Pînă în 1920, George Enescu scrie nu mai puțin de 25 de creații, variate ca profil, stil și dimensiune, marcînd o traiectorie ascendentă, de la miniaturi la suite, pregătind faza de maturitate, după anul indicat, cînd abordează numai sonata, și aceasta în trei lucrări. Diagrama creației prezintă un triunghi cu baza în faza de pornire, după care laturile se subțiază, ceea ce înseamnă că interesul muzicianului pentru genurile pianistice evidențiază ponderea acestora în anii formării și afirmării, după care frecvența aparițiilor de noi titluri scade, distanțele, măsurate în ani, sporind. Cu toate acestea, cele mai însemnate, mai valoroase creații, aparțin fazelor în care frecvența e dilatată. Iată diagrama, realizată cu o oarecare dificultate, datorită necunoașterii cu exactitate a anilor de compunere, în cazul unor piese miniaturale:

Piese juvenile, nedatate:

Vals „Flori de garoafe" (op. 1 de școală)
Allegro
Études pentru pian
Polci
Valsuri
Études
Serenada
Fantezie pentru pian

1894 — *Introduzione*
Andante maestoso
Balada în Si bemol major
Sonata mică (op. 12, de școală)
Pièces d'église
Mica fantezie
Romanță pentru pian la 4 mîini
1896 — *Preludiu*
Scherzo
II Sonate für Klawier allein (partea I neterminată)
Barcarolla în Si bemol major
1897 — *La Fileuse*
Suita I în stil vechi, op. 3
Impromptu
1898 — *Variațiuni pentru două piane, op. 5*
Suita pentru pian la 4 mîini
1903 — *Suita nr. 2, op. 10.*
1905 — *Preludiu și fugă*
1907 — *Nocturna*
1913 —
1916 — *Suita nr. 3, op. 18.*

Este adevărat că, în tabelul nostru, titlurile nu vorbesc suficient de concludent, în sensul că piesele primilor ani sînt acoperite prin denumiri, fiecăreia corespunzîndu-i o mișcare. Creațiile de mai tîrziu sînt mai rare, dar și mai complexe, un titlu putînd însemna patru sau șapte părți, mișcări, fiecare cu titlul ei, avînd proporții mai desfășurate decît miniaturile din stadiul debutului, ca să nu mai vorbim de valoarea muzicală propriu-zisă.

Așadar, privind cu atenție lista creațiilor enesciene pentru pian se remarcă, pînă în 1897, abordarea miniaturilor în creații de gen, consacrate în literatura romantică, inclusiv cele din zona muzicii de salon. După, predomină partiturile cu caracter ciclic, alcătuite, deci, din mai multe mișcări, ordonate după criteriile variațiunilor sau suitei. Deși, după titlu, unele piese din etapa suitelor ar părea că perpetuează tradiții, au în contribuția lor o investitură modernă și, în acest sens, poate fi edificatoare *Nocturna*, o creație de neobișnuite dimensiuni, înnoitoare, de o colosală forță și originalitate. Tot ca o observație preliminară, prima compoziție enesciană însemnată cu nr. 1 de opus, e adevărat, opus de tinerețe, la care muzicianul român a renunțat, a fost destinată pianului! De asemenea, în ansamblul numerotării lui Enescu, în care au intrat doar 33 de numere de opus, patru sînt lucrări pentru pian, op. 3, 5, 10 și 18. Li se va adăuga, după 1920, și opus 24, care reprezintă, în realitate, cele trei *Sonate pentru pian*, elaborate în ani diferiți.

În plan stilistic, deși se disting trăsături unitare caracteristice personalității sale, totuși se remarcă orientări delimitatoare. Primele piese poartă rezonanțe romantice și chiar salonarde, demonstrînd ardoarea cu care compozitorul, copil încă, asimila. O graniță fermă nu poate fi trasată între aceste partituri și cele care se profilează mai apoi, deoarece tendințele se intersectează. Cu toate acestea, foarte distinct, chiar prin intitulări, se vădește stilul neoclasic, menit a reactualiza vechile dansuri și tipare, într-o manieră contemporană compozitorului, îmbinînd culoarea armonică și fantezia, cu rigoarea construcției. Această direcționare domină creația pentru pian, fiind susținută prin trei numere de opus: 3, 5 și 10, înscrise pe o axă ascendentă, parcă după normele unei ascunse legi matematice[258]. Ceea ce urmează acestor creații marchează o nouă orientare, modernă, cu tendințe de înglobare a unor parametri noi, unii deduși din nomenclatorul cîntecului și jocului popular românesc. Din păcate, mai puțin cunoscute, aceste creații: *Nocturna*, de proporții uriașe, și *Suita nr. 3* aduc un suflu atît de nou, încît distanțarea de stilul anterior pare enormă, menținînd însă suficiente elemente definitorii pentru stilul enescian, intrat în era înnoirilor. *Nocturna*, deși nu poartă număr de opus, este foarte importantă, după cum se va arăta. Dar numai creațiile pentru pian, structurate în mai multe părți, au fost încadrate în șirul opusurilor.

Purtînd amprenta spontaneității talentului său muzical, primele

[258] Suma acestora este 18, exact numărul de opus conferit celeilalte partituri importante pentru pian.

piese pentru pian compuse de G. Enescu evidențiază fluența ideilor și plasticitatea armonică în *Valsul „Flori de garoafe"* (op. 1), *Introduzione*, *Balada în Si bemol major* și celelalte pagini din această fază. După încheierea studiilor la *Conservatorul de Muzică din Viena*, influența lui Robert Fuchs pare să se răsfrîngă în unele piese cu tentă barocă și clasică.

PRELUDIU ÎN FA DIEZ MINOR

La 15 ani, tînărul compozitor George Enescu etalează, în *Preludiu* în fa diez minor, fantezia dublată de o stăpînire dezinvoltă a arsenalului pianistic. Față de creațiile precursorilor, acest preludiu, din 1896, și piesele care vor urma, reprezintă un net salt, oferind o scriitură bogată, solicitînd interpretului virtuozitate, adică o complexă tehnică instrumentală. Evident, compozitorul se prezintă el însuși ca un pianist de marcă, dotat și cu fantezie, care știe nu numai ce să pretindă instrumentului, dar și efectele pe care poate sconta, explorîndu-le cu inventivitate, elan tineresc și profesionalism. Bineînțeles, și I. Mureșianu știa ce să pretindă instrumentului, dar personalitatea sa era dominată de antecesorii romantici, ceea ce înseamnă că stilul e revolut, în timp ce G. Enescu, pornește admirîndu-și antecesorii, dar nu pe romantici, ci pe clasici și chiar preclasici, totuși, ceea ce e important, printr-o prismă critică, personală. Mai mult, G. Enescu nu privește doar înapoi, ci și înainte, fiind extrem de receptiv față de fenomenul muzicii contemporane, care are prioritate, permițîndu-i să observe stilurile de altădată, care-l încîntă, cu ochii compozitorului modern. Echivalentul acestei atitudini nu mai este o preluare inhibată de tradiție, ci una activă, trecută prin vizorul contemporan, adică atributele stilurilor de altă dată vor fi reinterpretate, reformulate de o asemenea manieră, încît să prevaleze atributele muzicii noi, ceea ce face ca partitura astfel concepută să conțină prospețime, să sune modern, fiind formulată în termenii stilistici ai zilei.

Preludiul în fa diez minor, Grave, are o configurație monolită, datorită motivului de octavă descendentă sincopat, nu prea pregnantă, ce cunoaște, prin reprofilări variaționale modulatorii, sensuri nuanțate, ca și turnúri dramatizante, în care agregatele acordice au un rol important. Deși nu există contraste în afara celor generate de profilul tematic inițial, G. Enescu înscrie arcadele unui plan tripartit, prin planul tonal: *fa diez minor — La major — fa diez minor*. Dar ceea ce apare nou și de durată privește sinuosul traseu modulator, extrem de suplu și activ, proiectînd un contrast de cvintă micșorată sau cvartă mărită, prin răsturnare, mai concret, La major — mi bemol minor. Dacă avem în vedere că măsura în care se aduce motivul inițial — mi bemol minor, punctînd culminația, coincide cu cheia de boltă a secțiunii

de aur[259] și îl raportăm la tonalitatea de bază, fa diez minor, înseamnă că se realizează, într-o miniatură pianistică, un contrast la distanță de septimă micșorată sau secundă mărită, prin răsturnare!

Muzicalitatea lui G. Enescu este clar evidențiată în această piesă ce solicită un ambitus larg, în care planuri melodice și structuri acordice dense se interferează într-o revărsare de culoare și energie. De remarcat că *Preludiul* a fost inclus în colecția *Biblioteca muzicală română*, nr. 9, fiind prima partitură de G. Enescu tipărită în România[260].

SCHERZO

Și *Scherzo*, datînd din vara anului 1896, tipărit în colecția amintită (nr. 23), este o piesă interesantă în privința acumulării experienței componistice, fiind, de asemenea, în tonalitatea fa diez minor, avînd, în secțiunea mediană, contrastul Fa diez major. Așadar, acest *Scherzo* tripartit se impune prin expresia sa dinamică, grotescă, sarcastică, avînd o impetuoasă vitalitate, *Presto*, în metru ternar, ca în secțiunea mediană, ambianța să capete caracterul unui coral[261], *La stesso tempo*, în $\frac{2}{4}$, de esență imnică, înălțătoare, purtînd asociații brahmsiene. Antrenînd timbrurile diferitelor registre, într-o factură instrumentală pretențioasă, profilul tematic e acordic în ambele secțiuni, intonat arpegiat sau nu, evidențiind ponderea treptelor secundare, în răsturnări, cu septime sau fără. Există un element de înrudire între temele secțiunilor ce se identifică în relația I — VI_5^6 — VII_7 — I și, respectiv, I — VI — I — II_2 — VII_9 — I. Un alt aspect, arhitectura *Scherzo-ului* apare complexă, deoarece prima secțiune se prezintă ca un A B A B A, cu lărgiri ce antrenează travaliul, acel B fiind un conglomerat acordic extrem de încărcat pentru tinerețea compozitorului, în care succesiunile acordice supraetajate, la diferență de trei registre, pe o pedală tremolo de secundă mică a registrului grav, indică o gîndire armonică încărcată de trepte secundare cromatizate, ceea ce face ca sonoritatea să apară somptuoasă, sunînd ca un coral tînguitor, grotesc și, totodată, energic, avîntat.

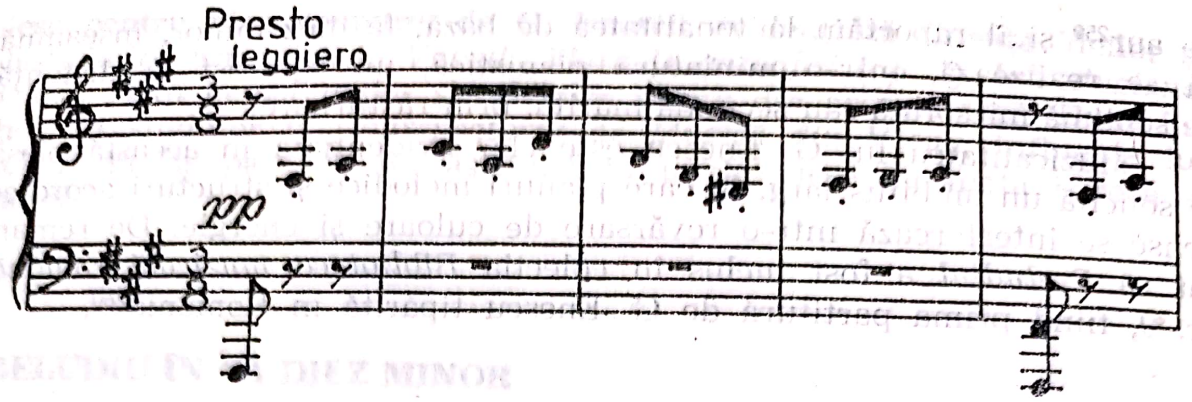
Iată cele două ipostaze tematice ale secțiunii A, în care conflictul nu antrenează doar două profiluri melodice:

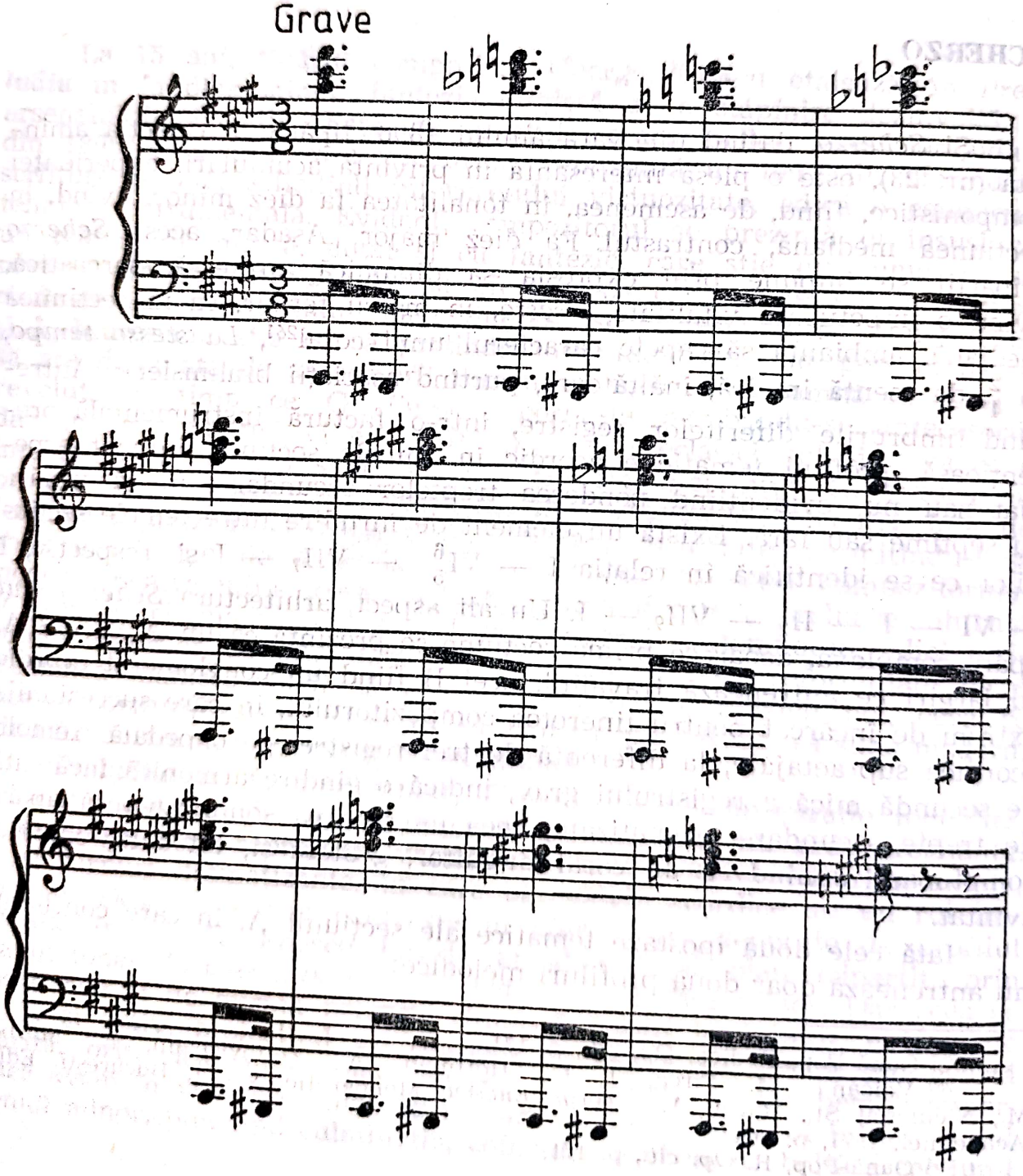
---

[259] Oană-Pop, Rodica. *Op. cit.*, p. 171.

[260] Voicana, M., Firca, L. C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu Șt., Rațiu, A., *George Enescu*. Monografie, vol. I, București, Edit. Academiei, 1971, p. 204.

[261] Oană-Pop, R. *Op. cit.*, p. 171.





Scanned with OKEN Scanner

De remarcat prezența acelei pedale tremolo de secundă mică, ce va fi comună ambelor teme ale acestei secțiuni.

Fiind situată, ca și partea a doua a *Sonatei nr. 1* în fa diez minor pentru pian, prin vervă, ritmică și energie, în categoria celor mai dinamice pagini enesciene, acest *Scherzo* poartă amprente juvenile, fiind o admirabilă pledoarie pentru muzicalitatea și fantezia autorului.

BARCAROLLA

Barcarolla, în Si bemol major, ce poartă data de 30 iulie 1897, compusă la Cracalia, este o piesă lirică, meditativă, *Moderato*, în care metrul de $\frac{6}{8}$ conduce la o ondulare perpetuă a mișcării, anticipînd, prin fundalul sonor, ambianța unui cîntec din ciclul pe versurile lui C. Marot. De fapt, ceea ce pare ca un element de acompaniament, prin absența unei idei reliefate, este, în realitate, elementul primordial înscris într-un arc ritmico-armonic orientat ascendent, marcînd faze culminative, după care unda sonoră se avîntă din nou, dintr-o zonă a registrului mediu. Construcția este monolită, dar în cadrul acesteia se conturează două imagini sonore, secunda fiind expusă la dominantă în expoziție, iar în repriză, în Sol bemol major, după care dominanta dominantei, Do majorul are un puternic efect, înscris pe același fundal dansant, ceea ce înseamnă că este o derivație tematică, avînd un relief mai ferm, datorită cantabilității expresive care o caracterizează.

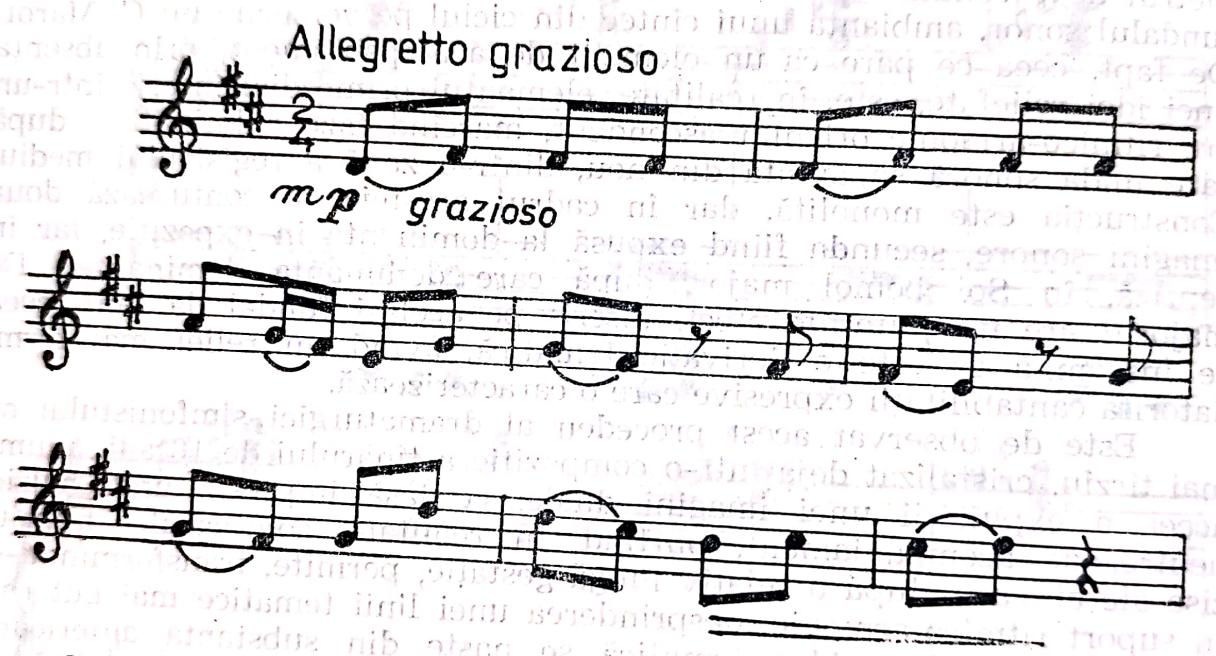
Este de observat acest procedeu al dramaturgiei simfonistului de mai tîrziu, cristalizat deja într-o compoziție a tînărului de 16 ani, anume aceea a expunerii unei imagini duale, ce lasă impresia unei muzici neutre, de acompaniament, purtînd, în realitate, contururile propriu-zise ale ei, care, după o relativ lungă gestație, permite, transformîndu-se în suport ritmico-armonic, desprinderea unei linii tematice mai puternic conturate. Adică, o idee tematică se naște din substanța anterioară, într-un demers meticulos elaborat, realizînd un proces din aproape în aproape. Forța acestei piese rezidă în arabescurile paletei armonice, care conferă nuanțele atmosferei afective, extrem de bogate, rod al unei cromatici dinamice, a inflexiunilor modulatorii, înscrise ferm în sfere înrudite tonalității de bază. Deși lipsită de nori, muzica *Barcarollei* este cuceritoare prin sinceritate și candoare. Să reținem și înmulțirea indicațiilor dinamice.

LA FILEUSE

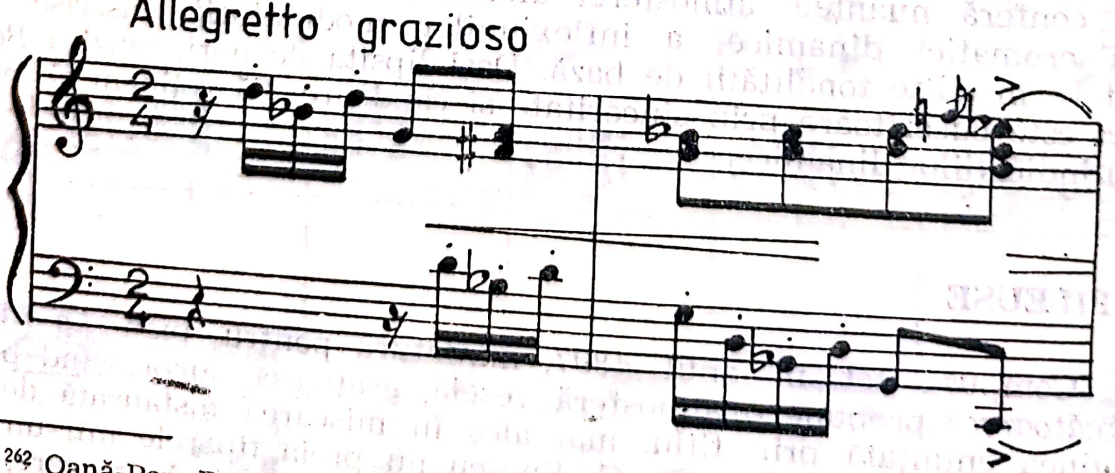
Compusă tot în anul 1897, miniatura pentru pian *La Fileuse (Torcătoarea)* propune o atmosferă veselă, grațioasă, surprinzînd plastic imaginea enunțată prin titlu, mai ales în mișcarea instaurată de elementul tematic secundar (B). G. Enescu nu preia tiparele într-un mod pasiv, ceea ce poate fi demonstrat prin această piesă în care, deși

forma este A B A B A, în Re major, cu alternativa re minor, se folosesc trei elemente tematice. Primul e, în fond, un grup acordic ce, extins, nu e altceva decît o succesiune de cvarte: mi — la — re — sol, prezentat în primele măsuri în trei ipostaze: acord, acord realizat succesiv și figurație pe o pedală de dominantă. Procedeul nu e altul decît acela al proiectării acordului și al desfacerii sale consecvente, pentru a-l transforma în fundal de șaisprezecimi. Acest element va reveni mereu, inclusiv transpus în acompaniament, fără să împieteze asupra funcției celorlalte teme, punctîndu-se pe parcurs și apărînd înaintea acordurilor terminale. Va fi întîlnit și în alte partituri enesciene, bunăoară, în finalul primei părți a *Sonatei Nr. 3, în Re major*.

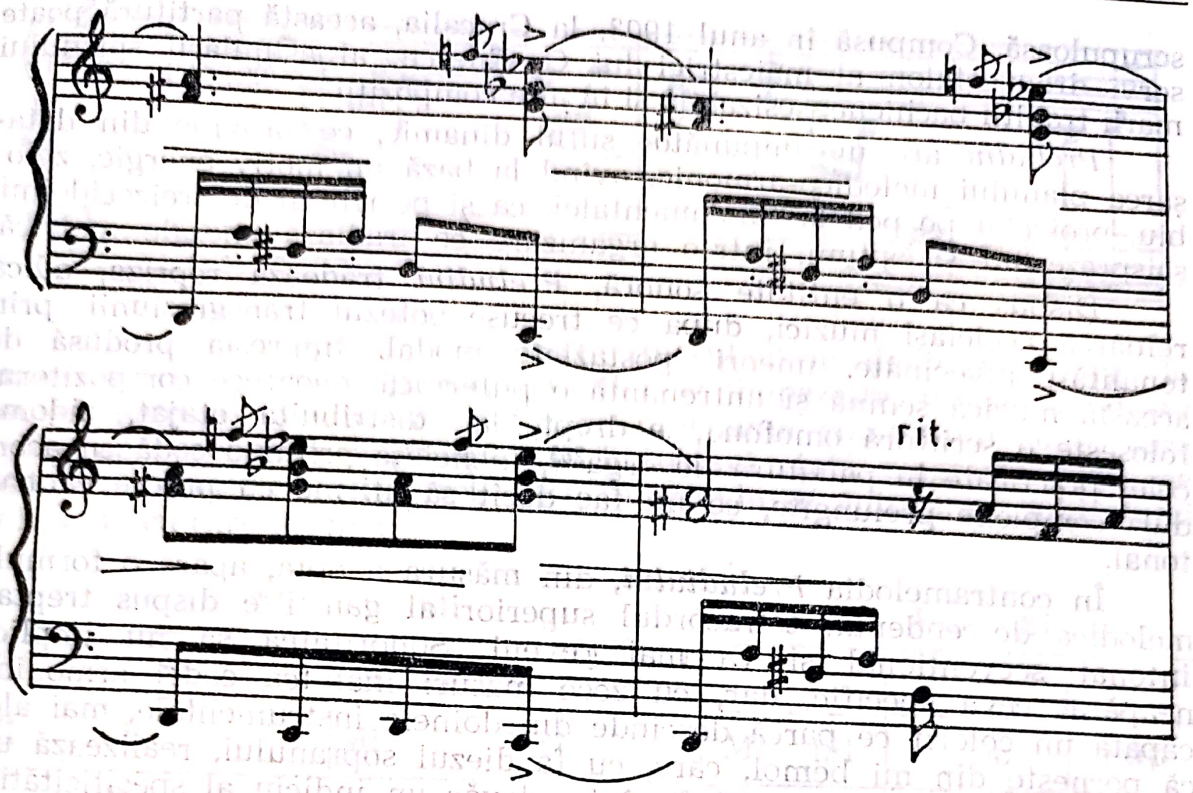
Tema principală pare să descindă din modelele cîntecelor de muncă, de veselie brahmsiene, mai curînd decît din folclorul românesc, cum se susține[262].



Cît privește tema secțiunii B, are un contur mai complex, factorul pictural fiindu-i caracteristic:



[262] Oană-Pop, Rodica. *Op. cit.*, p. 173.



Am recurs la exemple pentru a evidenția rolul anumitor intervale în profilarea ideilor muzicale, în speță a intervalului de terță mare și mică, a secundei, a cvintei micșorate, care vor deveni specifice limbajului enescian.

La Fileuse nu implică o scriitură pianistică mai pretențioasă, dar aceasta nu înseamnă că reliefurile nu apar limpede conturate prin individualizarea planurilor, de o asemenea manieră, încît să se realizeze atît interdependența cît și detașarea lor.

Compus la Paris, 8 decembrie 1898, *Impromptu* în La bemol major este o piesă monopartită neobarocă și totodată neoromantică, fiind concepută dintr-o broderie motivică desfășurată în valuri, ce cunoaște o tratare variațională, punctată de două cadențe. Seninătatea expresiei e concentrată, lucrătura de filigran, presărată cu incursiuni cromatice, e modelată nuanțat, imprimîndu-i profunzime și interiorizare. Metrul acestei compoziții este ieșit din comun: 15/16.

PRELUDIU ȘI FUGA

Pe linia afirmării stilului neoclasic, *Preludiu și fugă* în Do major constituie un moment semnificativ, dat fiind monumentalitatea acestei muzici, ce rezultă dintr-o pe cît de ingenioasă dantelare, pe atît de

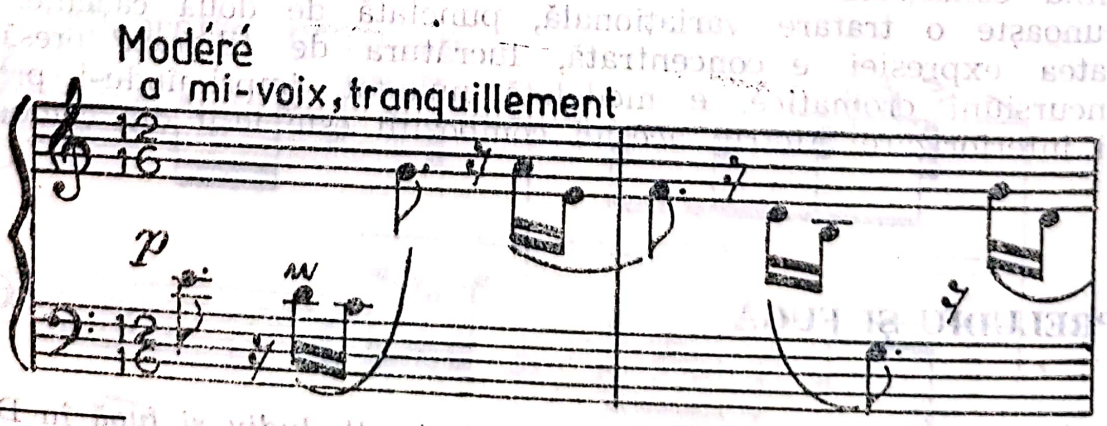
scrupuloasă. Compusă în anul 1903, la Cracalia, această partitură poate servi drept etalon al măiestriei lui G. Enescu, al asimilării spiritului marii tradiții bachiene, sesizabilă și în alte compoziții.

Preludiu are un impunător suflu dinamic, ce provine din detașarea planului melodico-armonic, avînd la bază un motiv energic, zglobiu, proiectat pe pedala fundamentalei, ca și pe ritmul de treizecidoimi, șaisprezecimi și optimi, într-o organizare ce iradiază energie motrică.

Dispus ca o entitate sonoră, *Preludiul* trădează repriza, adică reluarea aceleiași muzici, după ce trecuse botezul transgresiunii prin tonalități învecinate, uneori ipostaziate modal. Impresia produsă de această muzică senină și antrenantă e puternică, deoarece compozitorul folosește o scriitură omofonă, e drept, dar distribuită etajat, aidoma celei practicate în partitura de orgă[263], încheiată printr-o codă cu acorduri complexe prelungite, ce nu fac decît să afirme cu putere centrul tonal.

În contramelodia *Preludiului,* din măsura a opta, apare o formulă melodică descendentă; tetracordul superior al gamei e dispus treptat, intonat secvențional și va mai reveni. Sonoritatea sa nu implică neapărat ceva specific, dar, cu zece măsuri înaintea codei armonice, capătă un colorit ce parcă descinde din doinele instrumentale, mai ales că pornește din mi bemol, care, cu fa diezul sopranului, realizează un acord de secundă mărită. Să fie într-adevăr un indiciu al specificității? În altă ordine de idei, se remarcă și diversificarea planurilor în culminație, oferind o spumoasă și plurisonoră țesătură.

Fuga la trei voci este o capodoperă a genului, de o luxuriantă fantezie și nedezmințită măiestrie. Tema fugii ce pare să trimită îndepărtate rapeluri spre o frază din valsul actului I al operei *Faust* de Ch. Gounod, e neobișnuită prin enunțarea ei pe treapta a treia, prin curbele melodice pe care le traversează, prezența mordentului, a ritmului capricios, a intervalelor (inclusiv de cvartă mărită). De observat că profilul acestui motiv de fugă nu e total străin de cel al *Suitei I pentru orchestră (Preludiul la unison).* Iată tema fugii, în traseul ei zigzagat:



[263] Idee susținută de Dragoș Tănăsescu în prezentarea discului ST — ECE 01643.

G. Enescu respectă cu strictețe tiparul clasic de fugă; recurge la stretto și, în repriză, angrenajul vocilor se limpezește, transformîndu-se într-o figurație menită să contureze pregnanța subiectului fugii, care apare apoi eclatant, augmentat și în octavă. Iată diagrama fugii; se păstrează traseele celor trei voci, marcîndu-se intonarea subiectului prin nota cu care începe:

	Expoziție	Divertisment	Episod	Stretto	Repriză	Coda
I	Mi	Mi		Si	Fa Si	
II	Si	Sol Fa La				
III	Mi	Mi Mi		Mi Mi	Do	(Mi)

Factura este bogată tot timpul, deoarece meandrele subiectului generează un contrasubiect cu desene ritmice, melodice, la fel de capricios. Faptul că subiectul, deși în Do major, implică treapta a III-a în răspuns, a VII-a în expoziție și repriză, face ca rigoarea să fie subminată în favoarea unei sonorități degajate, la care contribuie metrul neobișnuit și însuși caracterul lui într-un fel romantic. Indiscutabil, această fugă e remarcabil condusă, etalînd o tehnică, de ce nu, perfectă, ceea ce face ca rezultatul, în plan muzical expresiv, să fie o partitură de virtuozitate.

NOCTURNA

O creație cu totul aparte, trădînd frămîntate căutări, înscrisă pe coordonata renovării stilului, este *Nocturna în Re bemol major* pentru pian, ultima piesă compusă într-o singură mișcare, terminată în octombrie 1907.

Titulatura *Nocturnă* nu spune prea mult, și chiar poate induce în eroare, direcționînd spre tipologia romantică de gen, ceea ce nu corespunde deloc profilului pe care-l oferă partitura enesciană, dramatică

prin excelență, atingînd, în secțiunea centrală, momente de paroxism tragic, de esență expresionistă.

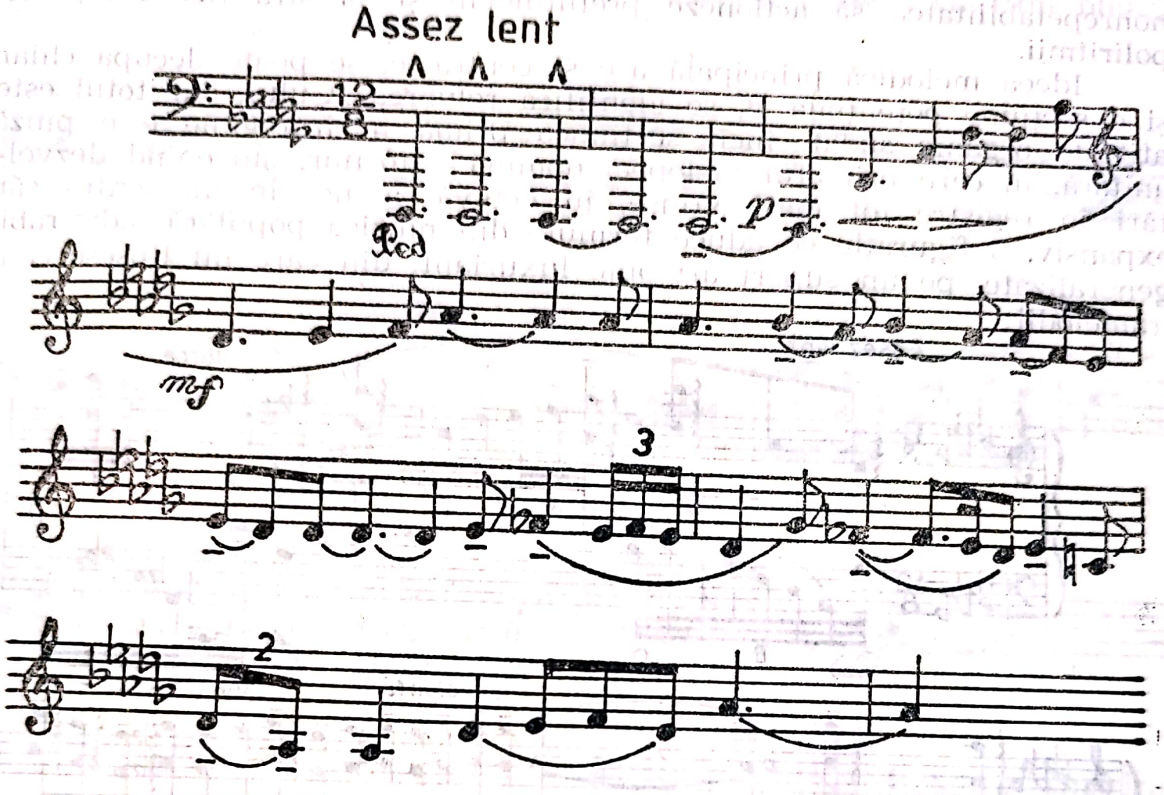
Scrisă după *Dixtuor* și liedul *Entsagen,* înaintea ciclului de 7 *Cîntece pe versuri de Clément Marot, Nocturna* nu are nimic din stilul acestora, fiind de o factură total diferită, evidențiind calea inovatoare pe care o experimentează aici și care va căpăta în *Strigoii, Simfonia a II-a, Simfonia a III-a* și, mai ales *Oedip,* o deplină confirmare. G. Enescu a păstrat în manuscris *Nocturna,* devenind cunoscută abia după intrarea manuscrisului în posesia Muzeului care i-a purtat numele. De ce oare compozitorul n-a redat-o vieții artistice? Nu era mulțumit? În tot cazul ar fi greu de crezut că, pur și simplu, a scăpat-o din vedere. Ne putem întreba dacă ceea ce este *Nocturna* pentru pian să nu fi fost, în realitate, versiunea unei partituri orchestrale, care a rămas în faza de proiect. Și totuși, minuțiozitatea detaliilor ce privesc tehnica interpretării, nu lasă nici o îndoială asupra tehnicii instrumentale pianistice.

La o primă vedere, *Nocturna* este o piesă neobișnuit de amplă pentru genul formulat în titlu, structurată într-o formă ternară (A B A), cu repriză comprimată, cumulînd în interiorul fiecărei secțiuni principiul variațional.

La o privire insistentă se remarcă o serie de trăsături noi, care vor deveni apoi tipice pentru muzica enesciană, ancorînd-o în miezul căutărilor moderne, renovînd o serie de parametri, în cazul multora, cu prioritate absolută. Izvoarele pe care le cultivă sînt, de bună seamă, cuceririle post-romantice, impresioniste, expresioniste și naționale-românești, într-o sinteză personală. Tehnica vehiculată în această *Nocturnă* este categoric evoluată, nouă, comparativ cu tot ceea ce creease George Enescu, și chiar comparativ cu multe partituri care au urmat, ceea ce poate însemna că a mers atît de departe, încît a ezitat să o scoată la lumină, reluînd tendințele novatoare existente aici în ipostaze ceva mai temperate, în viitoare opusuri. Atrag atenția convulsiunile tematismului și încărcăturii armonice dispuse de o asemenea manieră, încît, menținînd principiul articulației melodiei și al centralismului tonal, lasă impresia unei libertăți tot mai pronunțate, indiciu al dezagregării eșafodajului existent. Discursul se organizează conform rețetei acumulării progresive și punctării unei culminații, după care se reia din nou arcul de la un punct al tensiunii, pentru a-l înălța mai sus. Felul cum G. Enescu realizează însă aceste arcade, aceste superbe volute este personal, parcă în virtutea legilor improvizației, făcînd ca înaintarea să se producă treptat, pe nesimțite, din aproape în aproape, din seva materialului anterior, extins, îmbogățit, reformulat. Evident, e o aparentă improvizație, continuă, riguros notată, ghidată după legile interioare ale dramaturgiei muzicale.

Principala idee muzicală ce emite celula-matcă a întregii *Nocturne,* are caracter meditativ și se constituie într-o manieră rubato, oarecum ezitantă, mergînd însă neabătut înainte, desenînd un sinuos arc melodic, de alură instrumentală. Tema conturată are o fizionomie ce poate fi considerată ca o melodie infinită, ce se organizează parcă

după legile armonicelor naturale, relevînd disonanțe ce sînt rezultante ale demersului acustic consonant, ceea ce-i conferă naturalețe și cursivitate.

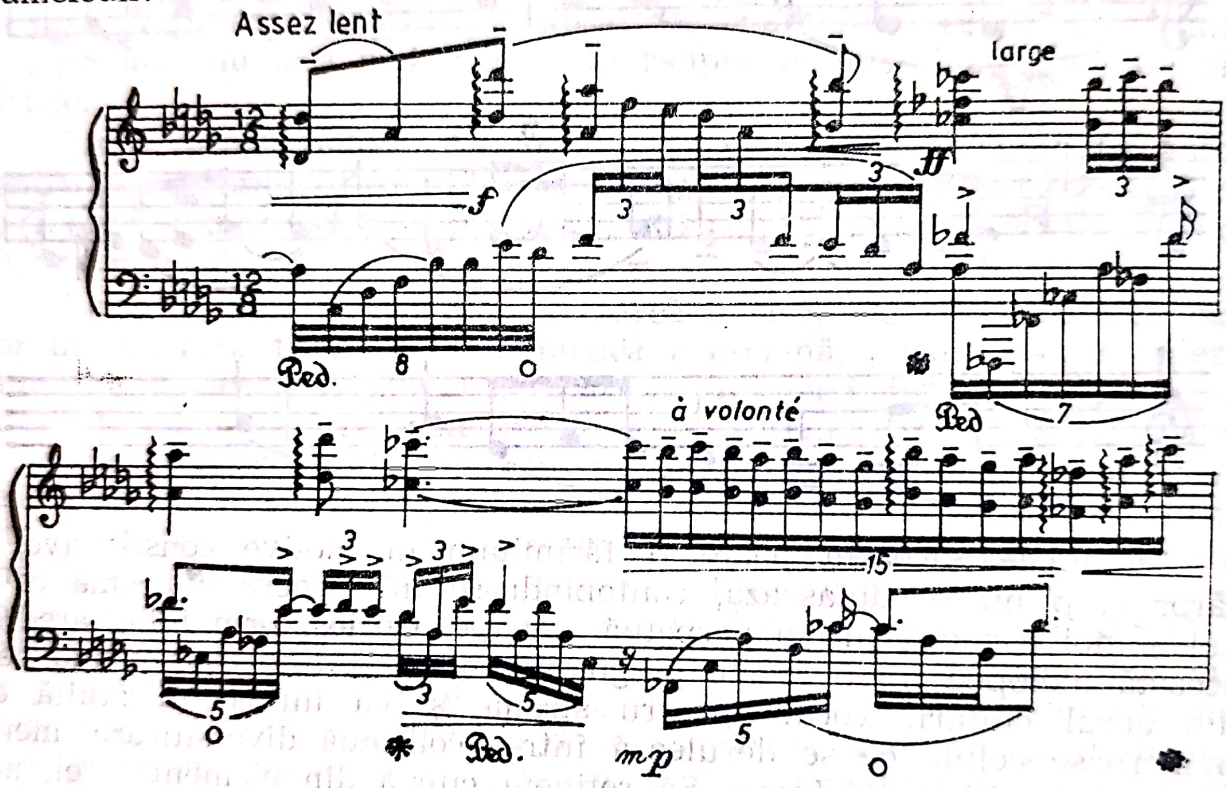


Melopeea aceasta poate fi fărîmițată în motive constitutive, al căror chip nu se detașează, contopindu-se în curgere molcomă ce ia noi și noi aspecte, într-o perpetuă variație. Curios, prin înfățișarea sa, această melopee nu e foarte pregnantă, nu se reține ușor, avînd ceva din aerul cîntării vocale pentru strană, și ea întinsă, alcătuită din numeroase celule ce se derulează într-o continuă diversificare, menținîndu-și motivele originare. Să reținem cîteva din elementele ei, nota gravă marcată ritmic de la început, care va reveni mereu, traiectul pentacordic melodic cursiv, oprirea pe *la* și alternare de secundă mare, iarăși o celulă pentacordică descendentă, după care melodicitatea devine mai pregnantă, antrenînd o formulă ce va avea semnificație mai tîrziu, secundă mare ascendentă și salt de terță mică descendentă . . .

Melopeea începe să fie acompaniată, e, în fond, o linie de susținere pe dominantă și tonică și acorduri tot mai reliefate de nonă, septimă mică, cu trepte alterate, dominanta dominantei cu cvinta coborîtă. Frecvente sînt armonile treptelor secundare, septime, acorduri de undecimă, structuri cu terțe mărite și, mai ales micșorate, transpuse pe diverse moduri (lidian, frigian, mixolidian), într-un discurs cu permanente infuzii modulante. Deși armonia joacă un rol în configurarea expresiei învolburat-meditative a acestei *Nocturne*, totuși nu mai puțin important este planul contrapunctic reprezentat de contramelodii, voci imitative, canoane, polimelodii, decalaje ale vocilor, ce par a antrena o

factură cu identitate fluctuantă, în care eterofonia începe să fie tot mai evidentă. G. Enescu dispune de o extraordinară fantezie ritmică, varietatea fiind, în acest sens, principiu călăuzitor, ceea ce face ca nonrepetabilitatea să acționeze pretutindeni și să stratifice complexe poliritmii.

Ideea melodică principală are și contraste, se poate decupa chiar și o secțiune potențială B, se identifică reluarea A-ului, dar totul este atît de organic sudat, încît secțiunea primă în întregime e o pînză unitară, în care primatul melopeei domină autoritar, antrenînd dezvoltări în registre tot mai extinse, în octavă, avînd, în momentul său expansiv, o figurație ce aduce formule din muzica populară, admirabil generalizate, pe un suport armonic luxuriant, din care nu lipsesc contramelodii:

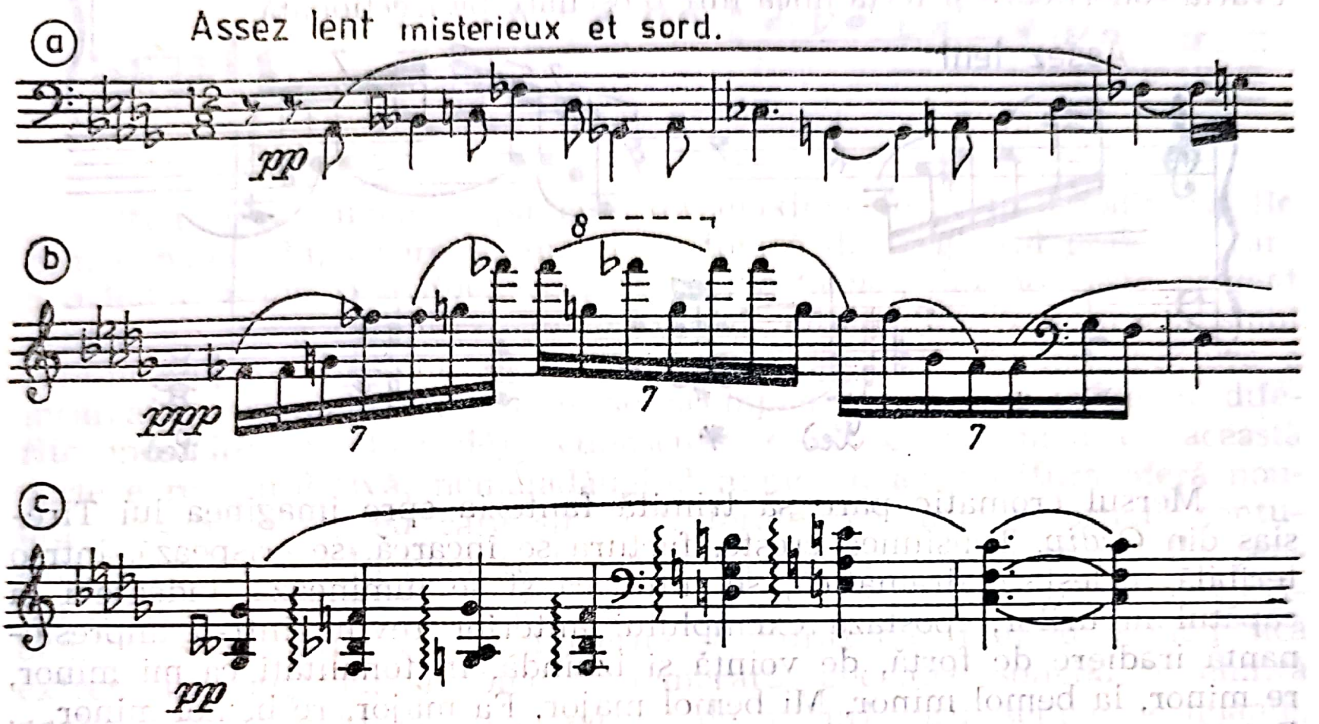


Să mai reținem și faptul, extrem de interesant, că G. Enescu folosește mereu procedeul alternanței major-minor, ceea ce face ca balansul dintre fa natural și fa bemol, în aceeași măsură sau la distanță, dar într-o anume frază, să coexiste. De asemenea, se realizează uneori contraste pe mici suprafețe în structuri acordice, bunăoară, și cantilene, în care apar unduiri tematice.

Secțiunea centrală este clădită pe trei entități tematice[264], pornind de la notele grave întîlnite și la începutul *Nocturnei*. Cu alte cuvinte, ca și melopeea inițială, care se articula prin cumulul mai multor entități motivice de alură uniformă, melodică, deci necontrastantă, aici te-

[264] După cum, pe bună dreptate, observă Aurora Ienei în *Studiu introductiv*, p. 8: *Enescu, George. Nocturne (en Re b majeur) pour piano.* Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1978. Studiul introductiv a fost publicat în *Centenarul George Enescu* 1881—1981, București, Edit. Muzicală, 1981, p. 247.

matismul este detașat, constituit din trei elemente, toate expuse pe nota gravă în optimi staccato de re bemol, astfel determinate de Aurora Ienei „... recitativ cu miez cromatic, melisme și coral cu ritm binar, în metrică ternară“[265]. Iată-le:

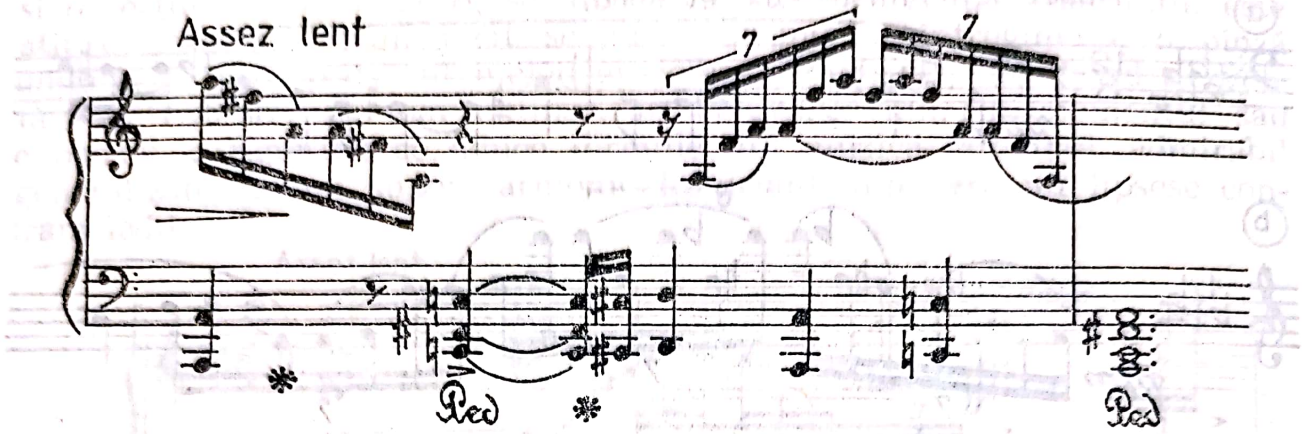


Motivul *a* este prin excelență cromatic, are un desen sinuos, dramatic, tensionat, lugubru, și evidențiază intervale micșorate și mărite: secunda, cvarta micșorată, terța micșorată. Mai mult, devine simptomatică prezența, îndeosebi în momente finale, a aceleiași formule axate pe sunetele: *do — do bemol — sol bemol — sol becar*. Evident, înfățișarea acestui motiv poate justifica o structură alcătuită din 11 sunete: *la bemol — si dublu bemol — do — fa bemol — re bemol — sol bemol — sol — la — si bemol — fa.*

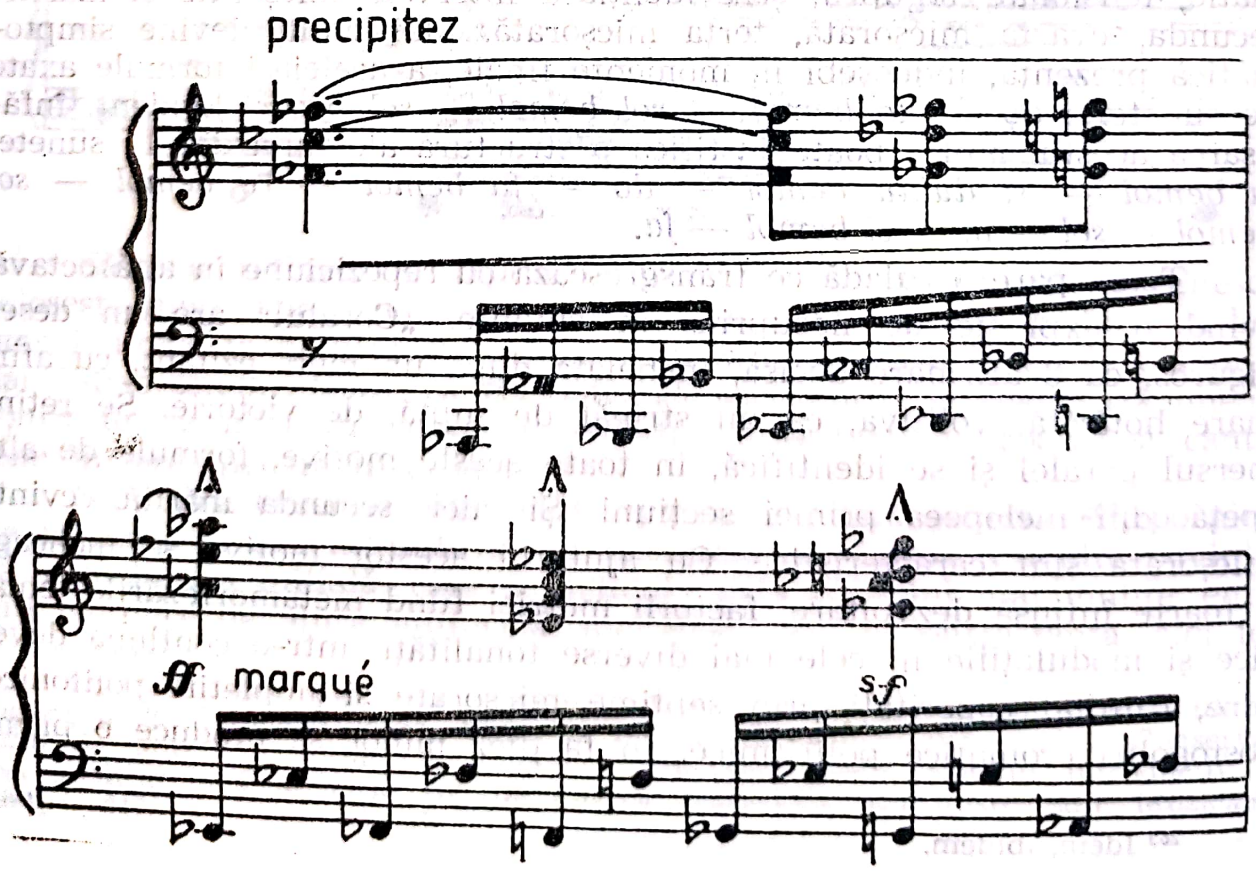
Tema pare o ruladă ce transgresează cu repeziciune în altă octavă, avînd o expresie de necuprins în cuvinte. „Coralul“ are un desen viguros, ca o afirmare decisă, încheiată după un mers ezitant, cu afirmare hotărîtă, volitivă, ca un strigăt de luptă, de victorie. Se reține mersul paralel și se identifică, în toate aceste motive, formule de altă speță, din melopeea primei secțiuni. Și aici secunda mărită, cvinta micșorată sînt caracteristice. Cu ajutorul acestor motive se încheagă o foarte întinsă dezvoltare, factorii motrici fiind metamorfozările tematice și modulațiile în cele mai diverse tonalități, într-o continuă devenire, căutînd asperități prin septime micșorate și împletiri polifonice, rostogoliri cromatice poliritmice. În fa diez minor se produce o primă

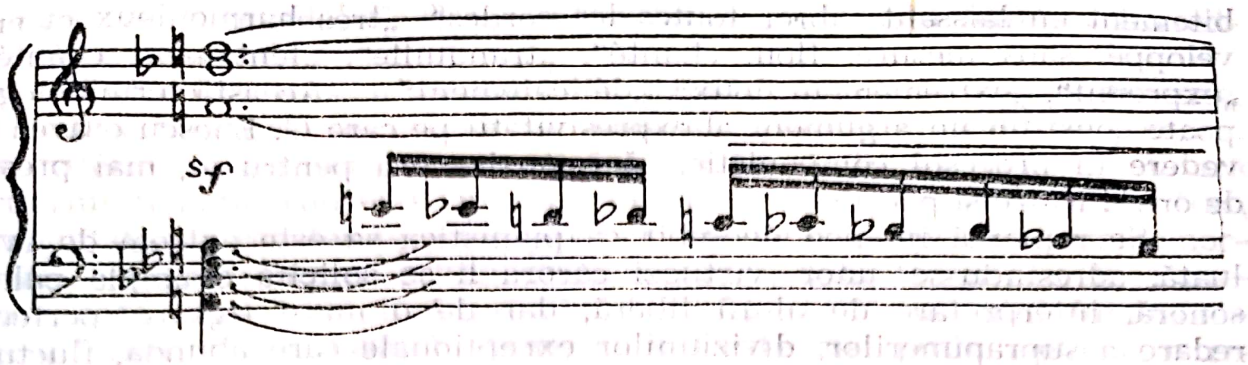
[265] Idem, ibidem.

transformare calitativă a motivului de coral, grav, concomitent cu jocul octavelor celui de-al treilea, dar acum, pe intervalul de terță mică și sextă mare, într-o manieră care prefigurează un element caracteristic tematismului tragediei lirice *Oedip*. Și aici mobilitatea cvintei apare în primplan, într-o formulare ce impune mersul cromatic ascendent, salt de cvartă coborîtoare și terță mică într-o oscilare bidirecționată.



Mersul cromatic pare să trimită fantezia spre imaginea lui Tiresias din *Oedip*. Tensiunea crește, factura se încarcă, se crispează, într-o teribilă încleștare dramatică; se întunecă și se luminează, îndeosebi la capătul arcurilor, ipostaza exemplului anterior revine într-o impresionantă iradiere de forță, de voință și izbîndă, în tonalități ca mi minor, re minor, la bemol minor, Mi bemol major, Fa major, re bemol minor... Există însă și o variantă mai dramatică, cînd, în final, terței micșorate în urcare, îi corespunde secunda mică în coborîre.





Tensiunea cunoaște punctul de maximă forță în tonalitatea Re bemol major, după care semnalul pe tonică din registrul grav, cu care a debutat prima și a doua secțiune a *Nocturnei*, din nou este prezent pentru a intona ultima parte, o repriză eliptică în care dramatismul continuă să fie prezent, deși intensitatea sa scade treptat. Factura e încărcată, formulele asimetrice de acompaniament scot în relief diferite meandre tematice deja cunoscute, ceea ce înseamnă că această parte e recapitulativă, nemaiadăugînd nimic, doar scriitura oferă noutăți în subtilitatea cu care sînt interferate planurile și ornate contururi leitmotivice. În mod cert, această partitură este remarcabilă pentru fantezia și expresia sa, pentru lucrătura măiestrită cu care sînt evidențiate sonoritățile foarte moderne și îndrăznețe, etalînd o pianistică extrem de originală și totodată temerară, deoarece solicită o tehnică neobișnuită, ghidată, aproape măsură de măsură, prin semne de nuanțe, agogice și dinamice, întîlnindu-se indicații precum: ppp, urmate imediat de pppp . . .

Pe o filă a manuscrisului, compozitorul notează următoarele: „Această *Nocturnă* trebuie să fie, înainte de toate, cîntată de interpreți cu tandrețe și abandon în partea lentă, cu vehemență și pasiune în partea agitată, deci tot ceea ce este cîntec trebuie ca întotdeauna să iasă în relief, dimpotrivă, trebuie ca acompaniamentul să fie discret, în special arpegiile, a căror sonoritate topită (fondul) trebuie să învăluie armonios cîntecul cu o atmosferă fluidă și amețitoare“[266].

Așadar, indicații de interpretare care denotă că G. Enescu solicita o puternică trăire și o tehnică rafinată, prin acel „fondu“, ton învăluit, topit. Dar iată încă alte cîteva din indicațiile sale: „l'acompagnement à mi-voix, fondu“, „extrêmement doux et rêveur“, „un peux à volonté“, „en dehors“, „à volonté, sans rigueur“, „pathétique“, „pieux chanté“, „large“, „murmuré“, „chantant“, „chaude, velouté, intime“, „lié et plein“, „avec élan“, „un peu agité“, „chantant en dehors“, „retenu“, „chantant avec suavité“, „mystérieux et sourd“, „soutenu“, „sonore“, „très marqué“, „augmentez“, „appuyé“, „élargissez“, „librement“, „extrêmement marqué“, „à l'aise“, „passioné, sans presser, librement“, „l'accompagnement sourd“, „passionné et honteux“, „sans presser, élastique“, „marqué et dur“, „toute la force, avec emportement, à volonté“, „diminuez su-

[266] Ienei, Aurora. *op. cit.*, p. 1.

bitement en laissant vibrer toutes les cordes", „très harmonieux et enveloppé, sans mesure, flou, chanté", „tranquille", „lentement chanté", „expressif", „extrêmement doux", „délicatement" . . . Această terminologie poate constitui un argument al expresivității pe care G. Enescu o avea în vedere în procesul componistic, căci muzica era pentru el, mai presus de orice, trăire și poezie.

Se remarcă în mod deosebit că pianistica sa este extrem de evoluată, adresîndu-se unor virtuozi cărora li se solicită o amplă paletă sonoră, interpretare de alură liberă, dar de o mare rigoare, perfectă redare a suprapunerilor, diviziunilor excepționale care abundă, fluctuațiile de durată în cadrul unei anume unități de timp, creșteri și descreșteri dinamice, în sfîrșit largă deschidere spre tratarea orchestrală a pianului, prin posibilitatea intuirii și realizării unor culori timbrale care să detașeze planuri și motive[267].

Așadar, *Nocturna* este o pagină unică, solitară, fruct al căutărilor din primul deceniu, care se vor relua în *Liedurile* pe versurile lui F. Gregh, *Strigoii* și monumentalele creații înscrise pe axa conflictuală om — destin.

SUITA PENTRU PIAN LA 4 MÎINI

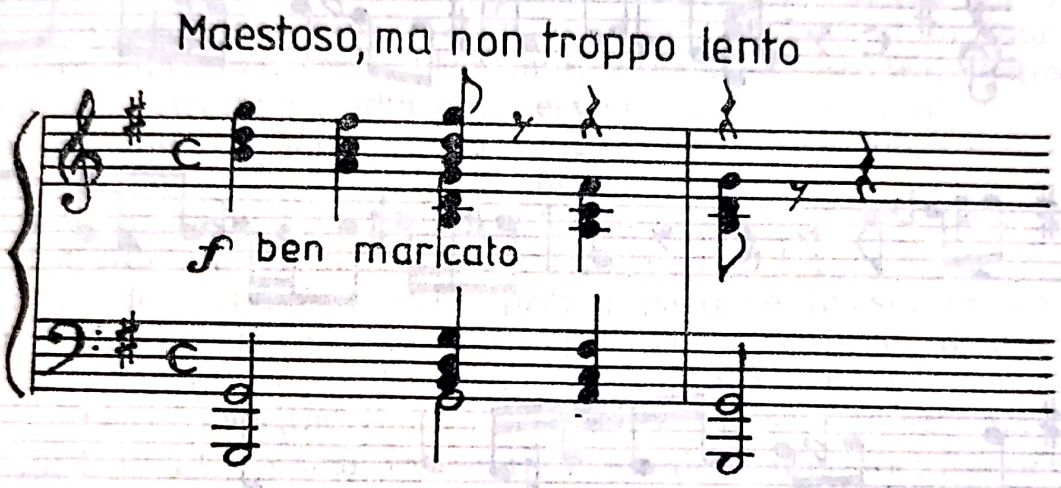
Din seria creațiilor fără număr de opus face parte și *Suita pentru pian la 4 mîini*, o partitură mai puțin reprezentativă, pe tipare comune, care totuși, fiind o verigă în salba creațiilor enesciene, oferă numeroase elemente pe linia definirii procesului tematic și arhitectural. În plus, *Suita* se încadrează în sfera stilistică a tînărului compozitor, care avea ceva mai bine de 16 ani, evidențiind însă un aspect extrem de interesant, căutările lui canalizate spre găsirea specificității naționale într-un limbaj de esență universală. Bineînțeles, investigațiile sale sînt făcute în cadrul tradiției romantice, înnoiri de limbaj sau o scriitură pianistică mai îndrăzneață nu se reperează, ceea ce ne face să considerăm această *Suită* drept comună, neconcludentă sub acest aspect, mai ales că părțile, așa cum atestă și titlurile, sînt în parte tributare, într-un fel, gustului salonard.

Istoricul compunerii *Suitei* indică o neobișnuită rapiditate, nouă zile: I *Prélude* — 22 decembrie 1898; II *Valse triste* — 23 decembrie 1898; III *Intermezzo* — 20 decembrie 1898; IV *Courte Barcarolle* — 28 decembrie 1898 și V *Marche* — 25 decembrie 1898, la Paris. Îndeobște, G. Enescu compune în etape; mai întîi, trasează o primă versiune asupra căreia revine, după un interval de timp. Sînt însă și excepții, ca și unele prime redactări (schițe) asupra cărora nu a revenit, rămînînd așa, mai ales cînd le-a pierdut, s-au rătăcit sau, pur și simplu, nu

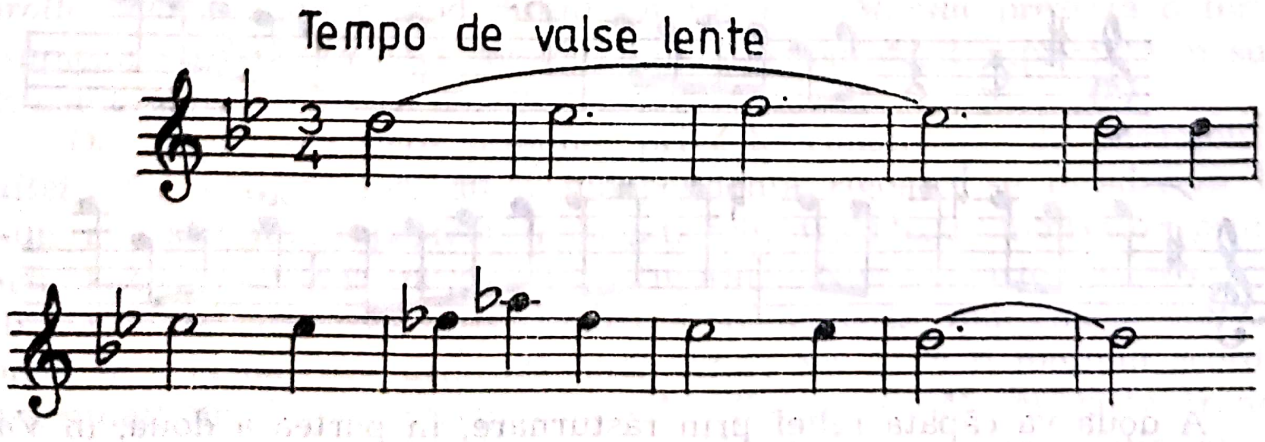
[267] Ienei Aurora, *op. cit.*, p. 12—16.

a dorit să le revadă. Ceva s-a întîmplat și cu această *Suită*, neînvrednicită cu număr de opus.

Sînt cîteva aspecte ce merită a fi reținute și, mai presus de orice, structura tematică ce acționează puternic pentru cimentarea părților. La criteriul organicității tonale, Sol major în părțile extreme, se alătură criteriul tematic conceput în sens mozaicat, mai ales prin celule fixe, implantate și transferate altor părți. E adevărat, se petrec și metamorfozări ale unora dintre celule, dar această modalitate nu este încă predominantă. Se afirmă însă principiul prefigurării motivului fundamental în chiar prima măsură. Aspectul său este mai puțin melodic, o relație de secundă mică (coborîtor și suitor) rezultînd din relația armonică I—VII—I, avînd chipul unui semnal inaugural:

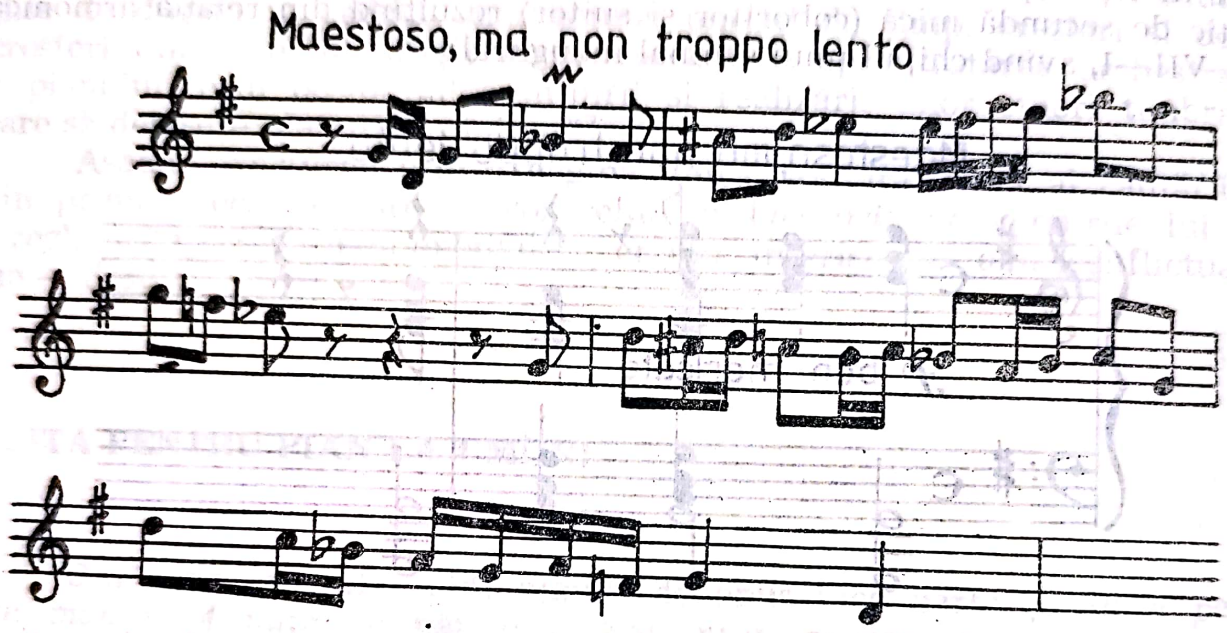


Aportul său va fi decisiv în cimentarea formei primei părți, a *Preludiului* și a *Marșului* din final. Dar nu numai, și în *Intermezzo* profilul său are greutate. „Genele" sale pot fi identificate în melodia *Valsului trist*, unde succesiunile de secunde și arcul ascendent-descendent de secunde (mi bemol — fa bemol — mi bemol) sînt derivate[268]. Totodată se lansează și o formulă melodică foarte îndrăgită de G. Enescu, care va fi tipică retoricii sale, oscilația pe terță mare:

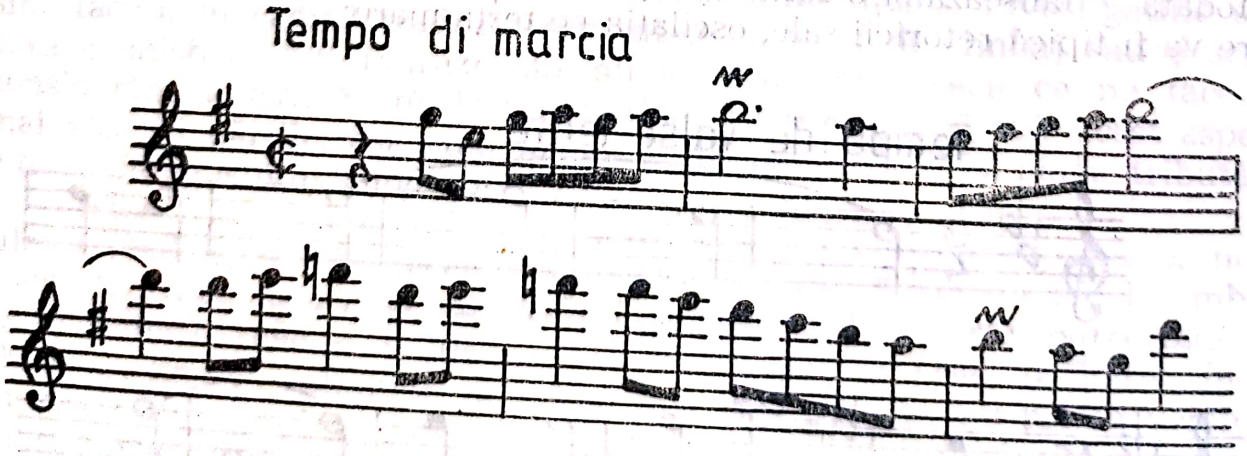


[268] Oană-Pop, Rodica, *Op. cit.*, 176.

Imediat după enunțarea motivului-semnal din debutul *Preludiului* se expune și tema canonului, care are o configurație eminamente melodică, oarecum jucăușă, urmată, după o mică pauză, de un alt element tematic, mai cromatizat, avînd în măsura a doua o cadențare dorică. Ambele fraze poartă vizibile semne că provin dintr-o recreere a muzicii populare românești, ceea ce confirmă și modul cromatic: sol, cu treptele a III-a și a VI-a coborîte și a IV-a urcată. De reținut că Sol majorul fusese abia instaurat. Oscilația si — si bemol, fa diez — fa becar devine caracteristică:

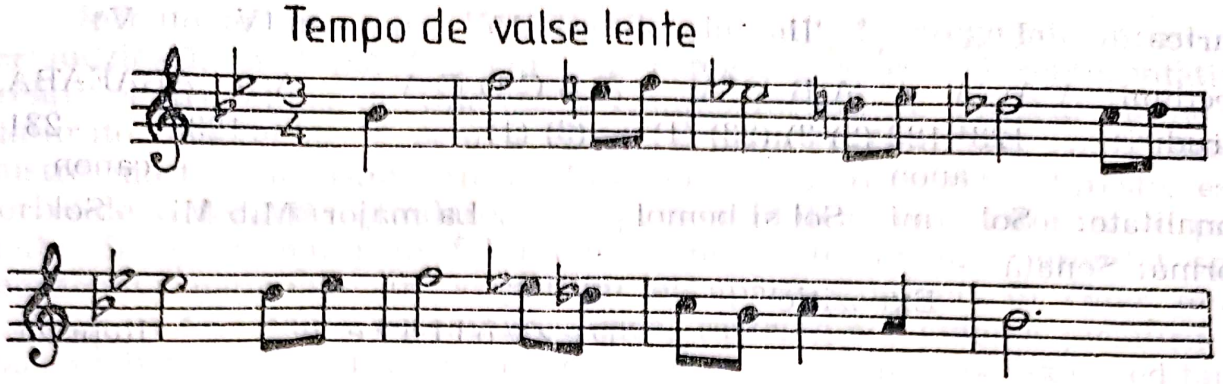


Cele două fraze ale acestei teme cu vădit caracter românesc, prestabile tratării polifonice, vor fi despărțite, individualizate și răspîndite pe cuprinsul altor părți. Prima frază va acționa în configurarea melodiei din *Marșul* final, înscrisă în modul mixolidian.



A doua va căpăta relief prin răsturnare, în partea a doua, în *Vals trist*, ca o temă complementară a primei. Se remarcă transfigurarea metrică a frazei inițiale, menținîndu-se pînă și cadența, aici, prin subton.

Scanned with OKEN Scanner



Ca un amănunt, din desenul pentacordic descendent pare să ia naștere, prin cromatizare, o formulă căreia i se va încredința o mare pondere în dezvoltarea din *Intermezzo,* fiind readusă și în final, prin șerpuiri cromatice imitative. De fapt, procedeele contrapunctice: canonul, imitația, stretta și, adiacent, servența vor fi frecvente.

Mai trebuie semnalate două profiluri tematice, deoarece această *Suită* pare un laborator în care G. Enescu își mulează tiparele stilistice. Astfel, ultimele note din tema canonului expozitiv de *Marș,* înscriu desenul motivului inițial din *Preludiul la unison* din *Suita nr. 1 pentru orchestră.* În dezvoltarea și coda primei părți se insistă pe un motiv à la Paul Dukas, ce pare să conducă spre leitmotivul omului din *Oedip.* Apoi, în *Intermezzo,* se conturează, în secțiunea centrală, un recitativ rectotono, care se menține mult pe nota sol, într-un mers rubato, care poate fi ghidat către corul înțelepților atenieni din opera menționată. Chiar și saltul de octavă din tema *Barcarollei scurte,* partea a IV-a, poate duce fantezia către ceea ce va fi motivul *Simfoniei nr. 1,* în Mi bemol major, coincidență?; tonalitatea e aceeași, ca apoi să moduleze în Mi major, tonalitate cu care se și încheie.

Construcția *Suitei în Sol major* este pusă în legătură cu acest fel de articulare și plasare a tematismului: *Preludiu* are formă monopartită, canon, cu elemente de repriză. *Vals trist,* Si bemol major, cu formă clasică de lied; *Intermezzo,* o complexă structură (A B C D C A); *Barcarolla scurtă* e un period dublu, în timp ce *Marșul* prezintă o formă complexă ternară, în care temele apar augmentate, comprimate în subtile combinații polifonice.

Dar realizarea care impune, privește construcția de ansamblu a *Suitei,* căci părțile, deși au o independentă rigoare, se încadrează într-un arc somptuos, perfect închegat prin transferul motivelor primei părți, sub formă directă sau transfigurată. Nici o parte nu scapă de sub influența celor trei sfere motivice pe care le vom indica convențional, în schema care urmează, prin cifre: Nr. 1 va fi motivul acordului-semnal; nr. 2 — motivul canonului (fraza primă), cu gama cromatică ce are rezonanțe românești și nr. 3, motivul cvasicromatic cu cadență dorică:

Scanned with OKEN Scanner

Partea:	I	II	III	IV	V
Secțiuni:	A Av A	A B A	A B C D C A	A A	ABAEABA
Înrudiri:	123[4] 123 canon	(2) 3) (23) (1)	(3) (1)	123	231 canon
Tonalitate:	Sol mi	Sol si bemol	La major	Mib Mi	Sol
Forma: Sonată —	Expoziție	Dezvoltare			Repriză

Evident, per ansamblu e vorba de o mare și complexă formă ternară, de principiul variațiunilor și implicit de tiparul sonatei, deoarece tema 2 și 3, în sol minor, cu treapta a IV-a urcată, în final apare în Sol major. Astfel, *Suita la 4 mîini* pare a fi o treaptă pregătitoare a formei realizate în *Octetul de coarde!* Iată de ce această *Suită,* nu prea acreditată, lipsită de o anume consistență și pregnanță, în plus, inegală, are un rol pe linia definirii stilului românesc în compoziție, a simfonizării și a sintezei arhitectonice. Ca valoare artistică, o muzică mai exterioară, mai accesibilă, mai directă.

VARIAȚIUNI OP. 5

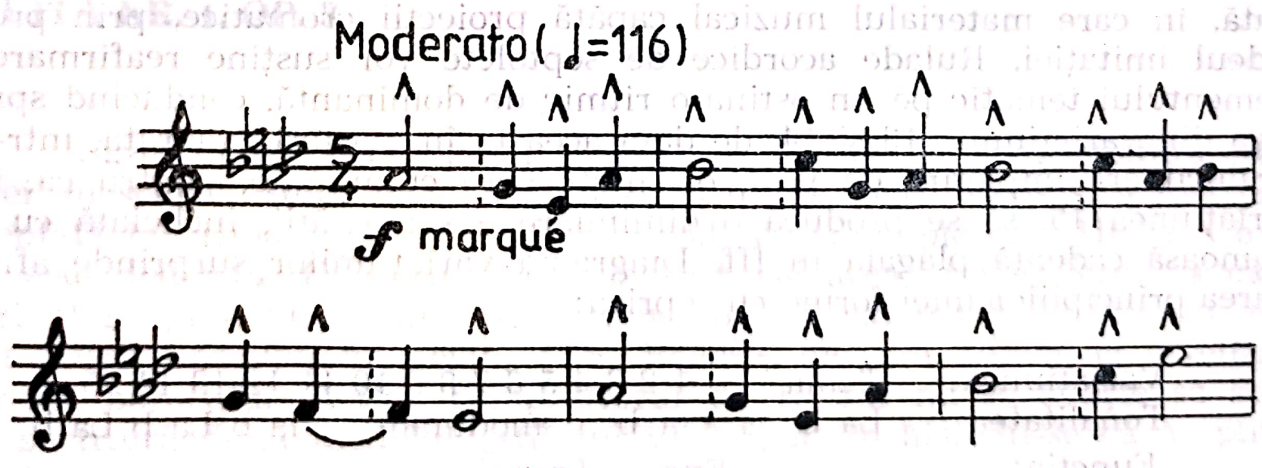
Cum s-a arătat deja, din categoria creațiilor pentru pian compuse pînă în 1920, care poartă număr de opus, fac parte trei *Suite* și *Variațiuni pentru două piane, op. 5,* în La bemol major[269]. Cu riscul de a nesocoti cronologia, pentru a organiza *Suitele* într-un grup compact, ne vom referi, în cele ce urmează, la *Variațiuni,* lucrare terminată la 2 iunie 1898 și prezentată în primă audiție la Paris, Sala Nouveau Théâtre, la 17 decembrie 1899 de către Eduard Risler și Alfred Cortot, cărora le este și dedicată. Așadar, *Variațiunile* au fost compuse într-o etapă de puternic elan creator, după ce fusese aplaudat în calitate de compozitor în capitala Franței și la București.

Variațiunile sînt neobișnuite, pentru că recurg la două piane, rămînînd solitare, deoarece muzicianul român nu va mai recurge la acest ansamblu. Aflîndu-se în plină căutare a graiului propriu, fiind tot mai preocupat de formula specificității naționale, G. Enescu propune o muzică olimpiană, sublimă, încărcată de poezie și lirism, aflată într-o sferă stilistică ce nu e străină de spiritul schumannian și mai ales brahmsian, care se detectează în noblețea expresiei, în factura pianistică, în claritatea limbajului armonic și sobrietatea liniilor contrapunctice, atunci cînd ele există.

[269] Printre lucrările de tinerețe poate fi întîlnită și: *12 Variațiuni,* „dedicate scumpului meu prieten Th. Fuchs", avînd la bază tema cîntecului german: *Fuchs ,du hast die Ganz Gestohlen (Vulpe, tu mi-ai furat gîsca)*... Cf. Drăghici, Romeo — *George Enescu,* Bacău, Muzeul de Istoria Artei, 1973, p. 195.

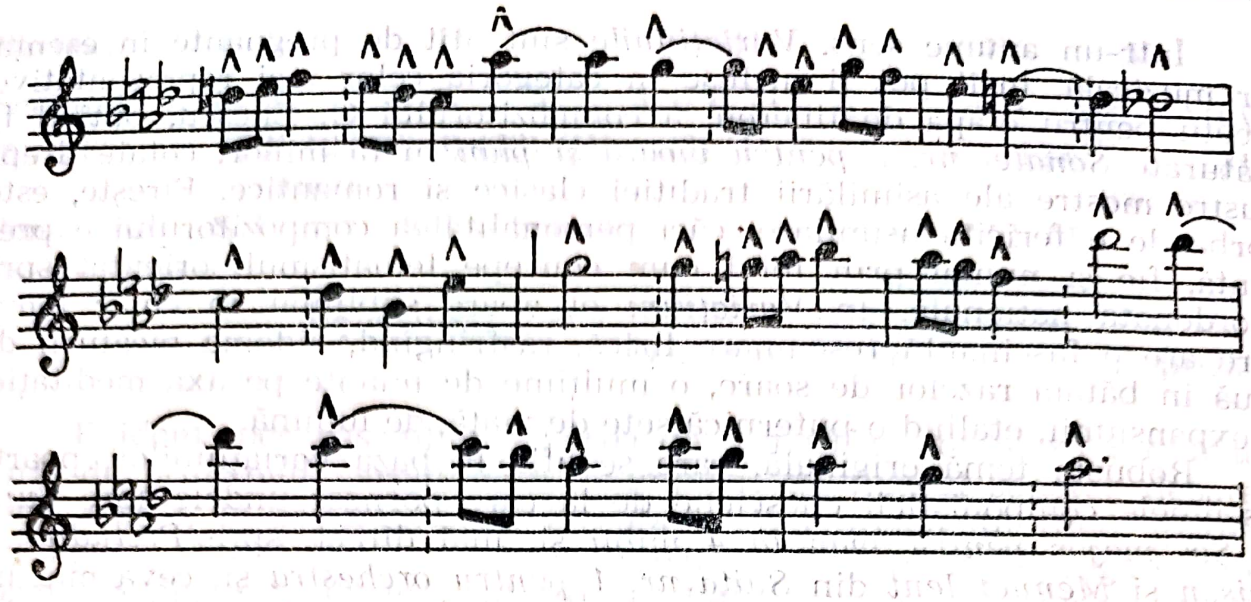
Într-un anume sens, *Variațiunile* sînt atît de pregnante în esența lor muzicală, încît pot fi incluse în categoria celor mai reprezentative creații pentru etapa de tinerețe a compozitorului G. Enescu, putînd fi alăturate *Sonatei nr. 2 pentru vioară și pian* în fa minor, cotate drept ilustre mostre ale asimilării tradiției clasice și romantice. Firește, este vorba de o fericită asimilare, căci personalitatea compozitorului e prezentă, fie și numai prin felul cum concepe tematismul, orientat spre coordonata națională. În *Variațiuni* el apare subliniat în chiar tema care are o fascinantă resemnare lirică, răsfrîngînd, aidoma picăturii de rouă în bătaia razelor de soare, o mulțime de nuanțe pe axa meditației și expansiunii, etalînd o puternică sete de viață, de lumină.

Robusta temă originală, care se află la baza variațiunilor, poartă însemnele componisticii enesciene de la care pornesc undele spre *Suita în Sol major pentru pian la 4 mîini* și, mai direct, spre *Preludiul la unison* și *Menuet lent* din *Suita nr. 1 pentru orchestră* și, ceva mai îndepărtat, spre *Simfonia nr. 1*[270]. Tema sintetizează zicerea doinită, într-o derulare ce lasă senzația improvizațiunii, ca și a balansului ce rezultă din cooptarea, în metrul de 5/4, a asimetriei decurgînd din alternarea dispunerii ternare și binare. Acompaniată în contratimpi, deci prin acorduri marcate pe timpii slabi, tema are un caracter monodic, fapt subliniat și de expunerea la octavă. Dinamicitatea temei apare și din felul cum e impulsionată ritmic și cum e proiectată acordic, recurgîndu-se nu numai la treptele principale, ci și la cele secundare și chiar la inflexiuni modulatorii. Tema are în plus și o neobișnuită cantabilitate, aproape vocală. În desfășurarea ei, frazarea apare nesimetrică, în cele 14 măsuri: 4+5+5. Prima cadențare este pe mi bemol, dominanta tonalității de bază, dar a doua este pe re bemol, subdominanta coborîtă, care poate fi interpretată și ca o virtuală punte modulatorie spre do minor, ca o a treia cadențare să fie pe tonică. În ultimele două fraze se vehiculează o formulă melodică ce va fi transplantată, ca și incipitul motivic, în *Suita I pentru orchestră*. Dar iată tema:



[270] Berger, Wilhelm. *Genul concertant în creația lui George Enescu*. În: *Muzica*, Buc., XIII, 8, august 1963, p. 25—26; Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*. Monografie, vol. I, *Op. cit.*, p. 230—233.

Scanned with OKEN Scanner



Concepînd *Variațiunile* ca o entitate coerentă, compozitorul ordonează cele 15 secțiuni, mai exact cele 14 variațiuni ale temei, într-o gradație continuă, după ce fiecare are individualitatea asigurată de o impecabilă construcție ce nu respectă întotdeauna dimensiunea inițială, avînd însă tensiune și vizează o culminație. Pe ansamblu, se conturează cîteva grupuri de variațiuni, în extreme, în afara codei (Nr. 15), fiind plasate, evident, tema și o fugă la 4 voci ce afectează variațiunile nr. 13 și 14[271].

Imediat după expunerea temei, aceasta, pentru a fi definitiv impusă, domină, ca într-o passacaglie, variațiunile 1—3 în la bemol, cu mențiunea că în variațiunile nr. 2 și 3 se conturează un dialog contrapunctic printr-o reliefată contramelodie. Variațiunea Nr. 4, în fa minor, are caracterul unei punți spre ciclul alcătuit de Nr. 5—8, tema fiind transfigurată ritmic, armonic într-o factură de virtuozitate, cu salturi ale acordurilor de șaisprezecimi frînte, expuse prin pauze. De observat că *Variațiunile* Nr. 9 și 10 aduc o factură mai degajată, mai concentrată, în care materialul muzical capătă proiecții cromatice, prin procedeul imitației. Rulade acordice de septolete vor susține reafirmarea elementului tematic pe un ostinato ritmic de dominantă, conducînd spre fuga din variațiunile 13 și 14, de data aceasta în măsură cvadrată, într-o strălucitoare împletire de voci, orientate spre culminație, pentru ca, în variațiunea 15, să se producă o diminuare a sonorității, încheiată cu o frumoasă cadență plagală în fff. Diagrama variațiunilor surprinde afirmarea principiilor unei forme cu repriză:

Variațiunea:	Tema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Tonalitatea:	La b	la b				modulant							la b	La b	La b	
Funcția:						Exp.		Tranz.								
										Dezv. I		Dezv. II				
													Repr.	Fuga		Coda

[271] Oană-Pop, Rodica. *Op. cit.*, p. 177—179.

Rod al unei bogate culturi muzicale, al unei inspirate fantezii, flancată de o impecabilă măiestrie, *Variațiunile pe o temă originală pentru 2 piane, op. 5* pledează pentru nivelul ridicat al tinerei arte componistice românești.

SUITA PENTRU PIAN

Suita, genul cel mai complex pe care George Enescu l-a abordat în această etapă, pentru pian, este reprezentată prin trei creații cu număr de opus, ilustrînd tot atîtea soluții la problema afirmării individualității artistice. Situate, prin numărul de opus, la mari distanțe, dacă luăm în considerare totalul de 33, dintre care pentru pian 3, 10 și 18; însă acoperă mai puțin de 20 de ani, indicînd un traseu stilistic dominat de idealul împletirii asimilării tradiției europene, găsirea identității naționale și reunirea sau regenerarea expresiei muzicale prin valorificarea superioară, abstractizată, a imenselor disponibilități stilistice conținute în structura cîntecului popular românesc. În *Suitele* pentru pian se vede mai limpede decît în alte genuri, într-un interval mai mic decît, să zicem, al *Sonatei pentru pian și vioară*, extraordinara evoluție a limbajului enescian, antipozii fiind situați la mare distanță. De asemenea, aici se relevă stadiul incipient, axat pe un fundament baroc și cutezătorul salt inovator pe care l-a întreprins în ultima *Suită*, propunînd soluții moderne, procedee inedite în planul componisticii și chiar al scriiturii pianistice, ne referim în principal la cele de esență modală, cromatice, poliritmice și heterofonice.

SUITA NR. 1, OP. 3

Suita în stil vechi pentru pian, op. 3, este, în nomenclatura creației enesciene, *Suita nr. 1* terminată la 6 mai 1897, Paris și a fost prezentată în primă audiție la 11 iunie 1897 de către pianista Murer, căreia îi este dedicată. Cronicarii au remarcat valoarea acestei *Suite*, a cărei orientare pare un omagiu adus unuia dintre compozitorii care au vrăjit inima tînărului muzician, J. S. Bach[272], dar, nu numai, ci a muzicii epocii barocului. Astfel, compozitorul de 16 ani nu se sfiește să scrie o partitură după modelul „stilului vechi", nesinchisindu-se că ar putea întîmpina voci critice.

[272] A. de *S. Les concerts du Figaro*. În: *Le monde musicale*, Paris, 28 februarie 1898, cf. Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E. Marbé M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*, Monografie, vol. I, op. cit., p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

În această *Suită* se poate aprecia în egală măsură remarcabila ușurință și fidelitate cu care preia tiparele barocului, ca și inventivitatea, mai bine-zis, personalitatea gîndirii sale.

Muzica *Suitei* în sol minor prilejuiește o situație oarecum derutantă: bine făcută, încît produce o reală încîntare, ea pare a fi originală, dar cu mijloace și procedee ce sînt cunoscute, familiare, din literatura compozitorilor preclasici. Atunci? Aportul compozitorului nu este neglijabil, deoarece demonstrează asimilarea totală a arsenalului tehnic folosit în secolul al XVIII-lea. În plus, temele sînt personale, în stilul propus. Tirania acestui stil se exercită însă cu atîta forță, încît dacă nu anihilează individualitatea creatoare, în mod sigur o afectează, diminuînd-o. Cu toate acestea, un lucru e indiscutabil: cînd un autor poate prelua și reformula cu atîta siguranță, naturalețe și autenticitate stilul unei epoci îndepărtate, el nu face altceva decît să demonstreze capacitatea de integrare, de sinteză, ceea ce implică talent și măiestrie.

Ar fi însă pueril să se reducă doar la trăsăturile expuse aportul lui G. Enescu sau al oricărui alt compozitor preocupat de asimilarea stilurilor de altădată, deoarece, în cele mai comune momente, se pot descoperi soluții, se pot investiga modalitățile viitoarelor tipare. Afirmînd acestea, ne bazăm pe unele formule melodice de cea mai riguroasă filieră barocă, al cărei contur îl vom repera în creațiile de maturitate, avînd, prin context, o sonoritate tipică pentru muzica modernă. Astfel, în *Adagio*, partea a treia, se vehiculează prin secvențe o formulă melodică ce pare anticipație clară a ceea ce va deveni leitmotivul Omului din *Oedip*, respectiv, în mers coborîtor, secundă mică și cvartă lidică (sol — fa diez — do) . . .

Suita se deschide prin *Preludiu, Grave*, proiectînd o sonoritate solemnă, măreață și totodată reflexivă, cu acorduri somptuoase, ce cadențează prin triluri pe dominanta Re major, în care se va și modula. În continuare, se aduce un contrast, un mers hotărît la vocea secundă, peste care vocea înaltă jubilează cu figurații ce conduc spre reluarea primei imagini, mai desfășurată, secvențională, modulînd spre subdominantă. Revin figurațiile, după care o cascadă cu aspect cadențial (treizecidoimi) în succesiuni tetracordale cromatice, de virtuozitate, va pregăti revenirea secțiunii inițiale, variată, îmbogățită apoi cu figurațiile modulante de treizecidoimi. Expresia haendeliană și bachiană se interferează în *Preludiu*[273], care are o factură ce favorizează efecte și timbruri specifice orgii, ce descind din creațiile lui Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel . . .

Fuga, la trei voci, *Allegro moderato*, una dintre cele dintîi compuse de G. Enescu, prilejuiește demonstrarea meșteșugului contrapunctic, subliniat de fluența mixajului subiectului cu contrasubiectele ce apar, inflexiunile modulatorii și larga respirație în desfășurarea ideilor, canalizate spre un impresionant climax pregătit de o strettă. În acest moment culminant, vocea gravă deține subiectul, într-un mers ritmic augmentat, sunînd majestuos, marcînd o cadență ce reia sonorități ase-

[273] Oană-Pop, R. *Op. cit.*, p. 173—174.

mănătoare *Preludiului*, într-o strălucitoare încheiere în Sol major. Iată diagrama vocilor, rubricile marcînd sistemul partiturii, și denumirea notei cu care începe subiectul:

	Sol	Re	Si			Si	Mi bemol					Re	Sol		Fa		Mi-bemol		Sol				
Re									Sol						Re								

Expoziția Divertisment Repriza Coda

Se remarcă etapele fugii, dar și marile distanțe între teme în divertisment și amploarea codei. Distanțele sînt însă acoperite prin derivații contrapunctice, prin contrasubiecte.

Adagio, partea a treia, în Si bemol major, are caracter profund, cu rezonanțe lirice și dramatice. Concepută în două părți, aceeași muzică în tonalitatea de bază, a doua oară la dominantă, puțin comprimată. E în fond o monodie acompaniată în maniera basului cifrat.

În mișcarea *Presto* se derulează Finalul în sol minor, o muzică spumoasă, energică și radioasă, concepută în două secțiuni, a doua fiind reluarea inversată a tematismului enunțat, printr-o inventivă tehnică a stilului baroc. Există sclipire și fantezie, dar nu și substanța care să încununeze gradat *Suita*. Prea puțin caracteristice pentru creația de mai tîrziu a lui George Enescu, ultimele două părți propun același tipar, un amplu period reluat la dominantă sau inversat, minor-relativa majoră *(sol-si bemol-sol)*. Curioasă este dispunerea părților, *Fuga*, în mod obișnuit, nu ar fi trebuit plasată în final? Numai aceasta ar fi reușit să marcheze o traiectorie ascendentă a arhitectonicii întregii suite, care, în ordinea partiturii pare centrată pe partea a doua, celelalte două părți nemaiputînd nici măcar reedita grandoarea și forța încheierii fugii, *Finalul* părînd doar un antrenant foc de artificii...

SUITA NR. 2, OP. 10

Nu ar fi exclus ca remarca critică indirectă din cronica publicată în *Le Ménestrel*, compozitorul „... nu se lasă măcar odată atras de îndrăznelile și exagerările lesne de iertat ale tinereții[274], ele să nu fi jucat un rol în evoluția sa stilistică, resemnarea în fața tradiției nefiind soluția deplinei sale afirmări. În consecință, George Enescu se îndreaptă spre noi tărîmuri, fără să abandoneze idealul neoclasicismului, pe care îl surprinde însă într-o viziune modernă și, pe deasupra, cu puternice reflexe românești, în *Suita nr. 2 pentru pian, opus 10, în Re major*. Compusă în 1903, *Suita*, ce reflectă deja o experiență, trebuie considerată, spre deosebire de celelalte două dinainte, ca o partitură domi-

[274] Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, St., Rațiu, A, *George Enescu*, Monografie, vol. I, op. cit., p. 190.

nată în mod absolut de individualitatea sa creatoare. Cu această lucrare, George Enescu a obținut recunoaștere, deoarece prezentată la concursul de compoziție organizat de revista franceză *Musica,* în luna decembrie, juriul, din care a făcut parte Jules Massenet și Georges Hüe[275], i-a acordat Premiul I, ceea ce echivala cu o nouă consacrare, subliniind competitivitatea, clasa internațională a muzicii sale.

Suita op. 10 face parte din categoria creațiilor în care G. Enescu urmărea unicatul, evitînd reluarea clișeelor componistice anterioare și, în acest sens, poate fi concludent faptul că, deși rod al elaborării din același an, *Suita I pentru orchestră op. 9* și *Suita a II-a op. 10,* diferențele dintre ele sînt categorice, ceea ce nu înseamnă excluderea oricăror asemănări. Două trebuie reținute, atestarea unor stilizate sau generalizate atribute specific românești și orientarea neoclasică, marcată în partitura pentru pian, mai degrabă prin titluri decît prin spirit. Evidența acestei afirmații o susține muzica, atît de originală și modernă, deși nu neglijează echilibrul clasic și temperamentul romantic, efect al sintezei superioare a tradiției universale, în fapt europene, cu tendințele românești și moderne, înțelegînd prin aceasta din urmă, muzica franceză postfranckiană, ilustru reprezentată prin Debussy, mai ales, și Ravel. În această ordine de idei, George Enescu mărturisește în *Amintiri:* „Oricît de wagnerian aș fi, am îndrăgit îndeajuns pe Ravel și Debussy, pentru a fi ici și colo influențat de ei. Astfel, în a doua mea *Suită pentru pian,* compusă în 1903 se află o *Pavană* și o *Bourrée* destul de Ile-de-France, de un colorit destul de debussyst[276]. Dar oricît de puternic a fost asaltul influențelor, George Enescu era deja, la numai 22 de ani, un compozitor cu amprentă stilistică formată, ceea ce înseamnă că asimilările înglobau sugestiile cu ușurință, anihilîndu-le. Astfel, muzica lui George Enescu are o nedezmințită înfățișare, caracterizîndu-se printr-o extraordinară bogăție, mai bine-zis, densitate informațională și emoțională. Fiecare notă are un sens, o rațiune, ca parte a unui context fenomenologic, încărcătura sa expresivă fiind maximă.

Suita nr. 2 poartă dedicația Louis Diémer, fondator al *Société des anciens instruments*[277], în cadrul căreia muzicianul G. Enescu a căutat revigorarea interesului față de muzica preclasică, părțile *Toccata, Sarabanda, Pavana și Bourré,* fiind grăitoare. Curios, această *Suită* care nu necesita mari demersuri spre a fi inclusă în concertele multiplului muzician, a fost prezentată în primă audiție abia peste patru ani de la terminarea ei de către compozitorul pianist, la Paris, în 16 decembrie 1907[278].

---

[275] Missir, Nicolae și Voicana, M. *George Enescu. Viața și activitatea lui G. Enescu.* Buc. Edit. Muzicală, 1964, p. 148.

[276] Gayoty, Bernard, *Amintirile lui George Enescu.* Buc., Edit. Muzicală, 1982, p. 55; Voicana, M. Firca, Cl., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A., *George Enescu.* Monografie, vol. I, op. cit., p. 288.

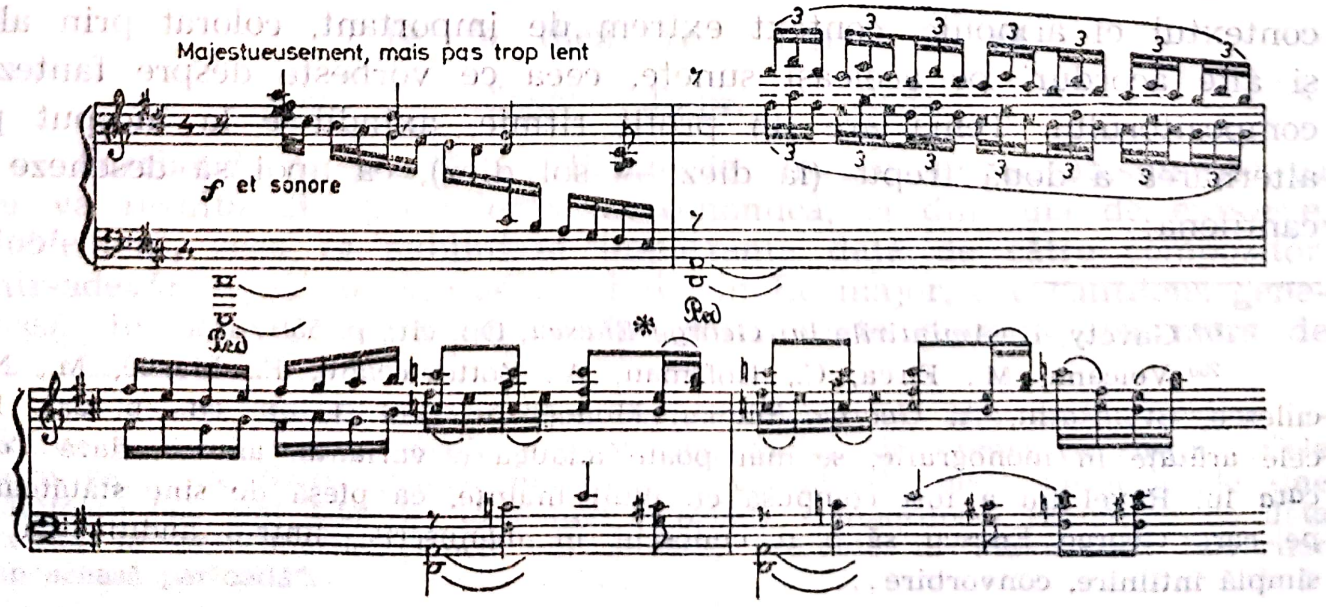
[277] Cosma, Viorel. *George Enescu, pianist acompaniator.* În: *Cercetări de muzicologie,* vol. III, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1971, p. 945.

[278] Idem, p. 499.

Scanned with OKEN Scanner

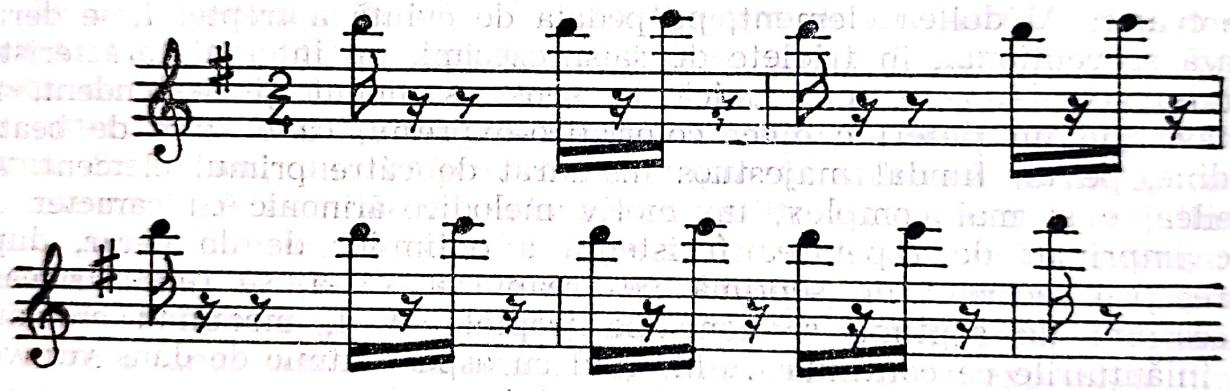
Odată cu această partitură, noutățile în articularea limbajului muzical sînt constante. Astfel, în prima parte a *Suitei nr. 2* în Re major, *Toccata*, compozitorul nu inventează teme care să aibă amprentele preclasicismului. Creează o muzică originală, de intens suflu poetic, concepută în spiritul sonatei, cu suficiente elemente inedite. În definirea temei principale, George Enescu nu mai recurge la o idee melodică monoplană, care să se identifice cu o perioadă. Evident, atributul temei principale există, dar configurația sa este diferită. Mai întîi, pentru că poartă coordonatele unei teme instrumentale, și nu e numai melodică, ci armonico-ritmică, dacă nu și contrapunctică, în egală măsură. Totodată, în constituția ei nu mai există un singur motiv autoritar; se pot identifica trei elemente motivice, toate importante, ceea ce înseamnă că nici unul nu apare marcant. Că așa stau lucrurile, o demonstrează următoarele apariții, de fiecare dată în aceeași ordine. Adevărat, în codă, se deslușesc doar primele două.

Elementul prim are aspectul unei intrade, și cuprinde o măsură: pe pedala tonicii se derulează în forte și sonor, pornind de la acordul major, întregit cu treapta a V-a, al contradominantei, o succesiune de structuri din cvintă în cvintă, în timp ce, în alt plan, se rostogolește o gamă diatonică. Nou e mersul sincopat în patru cvinte și acordurile duale care pot fi interpretate și prin prisma celor trei sunete în relație de cvarte. Al doilea element, pe pedala de cvintă a treptei I, se derulează secvențional, în triolete de șaisprezecimi, un interval caracteristic stilului enescian, o terță mică în sens ascendent și descendent, în octave, de un puternic efect coloristico-expresiv, ca o stare de beatitudine, pe un fundal majestuos instaurat de către primul element. Al treilea, e și mai complex, un motiv melodico-armonic cu caracter de joc imprimat de repetarea insistentă a optimilor de do becar, după care, prin acordul de septimă pe treapta a VII-a, se reia. Urmează succesiuni de septime și none pe treptele V—I, modulînd cromatic în înlănțuirile ce continuă . . . Motivul cu aspect ritmic de dans va avea filiații cu similare momente din alte pagini enesciene.



Scanned with OKEN Scanner

Așadar, ideea muzicală principală e complexă, suma mai multor embleme motivice, plastic individualizate, dar fără respirație largă. După o desfășurare progresivă, se realizează o sclipitoare culminație, o acumulare tensională ce are climaxul într-o contramelodie ce va dialoga cu primul element, avînd gama descendentă în octave, în timp ce al doilea extinde figurații pe două octave. Este de fapt încheierea expoziției, ceea ce urmează conduce spre o nouă idee muzicală, în Fa diez major, secundară, care e ascunsă în structuri acordice și are caracteristic vigoare ritmică, energie. Despre ea, George Enescu afirmă „...tema a doua reproduce inversat, motivul ritmic al *Toccatei* din *Mormîntul lui Couperin*“[279] de Ravel. Și totuși, această trimitere ce atestă comuniunea stilistică și muzicală cu impresioniștii francezi, cu colegul de Conservator, după cum se arată în monografia *George Enescu* „...trebuie interpretată ca un mod elegant de a aminti că, de fapt, nu Ravel a avut întîietate în timp“. După cum se știe, lucrarea acestuia a apărut în 1917, deci 14 ani mai tîrziu decît *Suita* lui Enescu[280]. Iată tema în *Toccata* de M. Ravel.

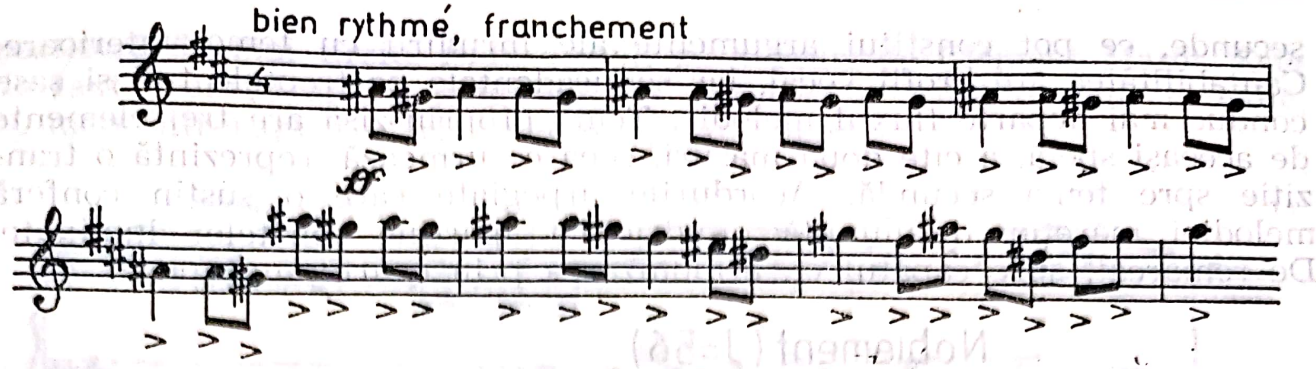


Tema secundară din *Toccata* de George Enescu este desprinsă din contextul ei armonic, context extrem de important, colorat prin alte și alte acorduri pe aceleași sunete, ceea ce vorbește despre fantezia compozitorului. Tema are un profil ritmic, axîndu-se la început pe alternarea a două trepte (la diez — sol diez), ca apoi să deseneze o cantilenă:

---

[279] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu*, Op. cit., p. 55.

[280] Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*, Monografie, Vol. I, *op. cit.*, p. 288. La cele arătate în monografie, se mai poate adăuga o variantă, anume, dacă *Toccata* lui Ravel nu a fost compusă cu mult înainte, ca piesă de sine stătătoare, pe care George Enescu să o fi cunoscut în manuscris, dintr-o audiție sau o simplă întîlnire, convorbire...



În cazul temei secundare este vorba de o melodie în adevăratul sens al cuvîntului, deci de un motiv care se desfășoară și nu de mai multe motive, ca în cazul temei principale. Din această cauză, temei secunde i se încredințează un rol cimentator pe ansamblul *Suitei,* ea transmite atributele ce vor profila tema din final, *Bourrée,* al cărui aspect bazat pe jocul secundelor, de netăgăduit, este același[281].

Se readuc din nou ideile temei principale în Fa diez major, avînd o secțiune oarecum dezvoltătoare, *Moderato, très doux et fondu,* în care mersul melodic rezultă din acorduri paralele. Modulînd spre tonalitatea de bază Re major, se marchează repriza, tema secundă fiind, de asemenea, în această tonalitate, ceea ce înseamnă că *Toccata* înscrie forma de sonată, fără dezvoltare propriu-zisă. Ca o paranteză, atragem atenția asupra apariției indicației „fondu", tipică pentru tehnica, culoarea pianistică impresionistă. Spre deosebire de momentul expozițional, această temă nu mai păstrează aici încărcătura armonică, simplitatea facturii ei, determinată de reliefarea desenului melodic, acum generos, în octave, fiind și mai accentuată. Atmosfera e sărbătorească, impunătoare, continuînd să rămînă așa și în codă, unde se readuc primele două motive ale temei principale și tema secundă, comprimată. Frecvente sînt acordurile de nonă, undecimă, ca și notele melodice favorizînd, uneori, octave mărite. Finalul e grandios, sonoritatea *Toccatei* fiind iradiantă, intens luminată. Grafic, arhitectura ar fi:

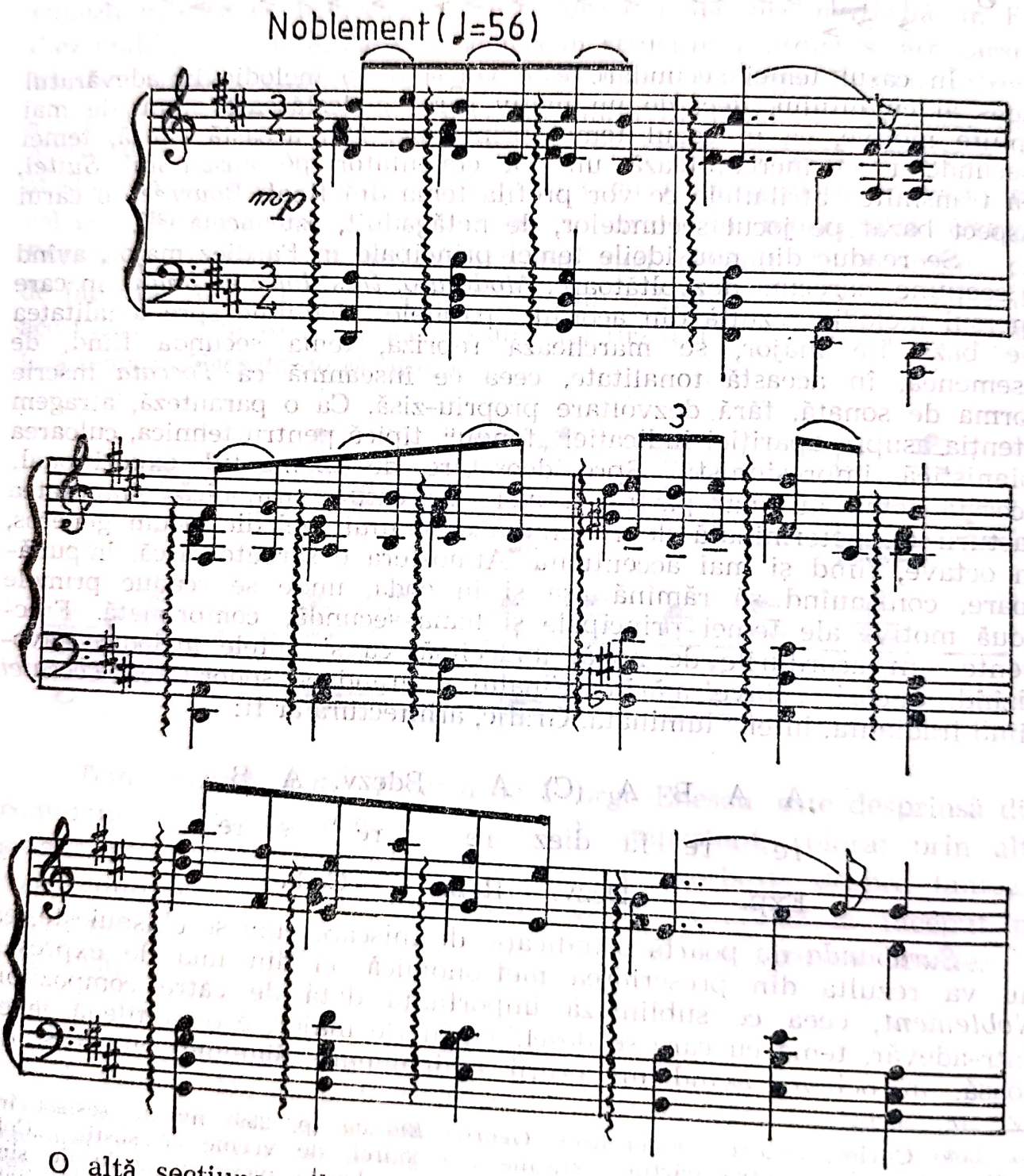
A	A	B	A	(C)	A	Bdezv.	A	B
re	re	fa diez	re		re	re	re	
Exp.		Dezv.	Repr.		Coda			

Sarabanda nu poartă o indicație de mișcare cum se obișnuiește, ea nu va rezulta din prescrierea metronomică, ci din una de expresie, *Noblement,* ceea ce subliniază importanța dată de către compozitor. Într-adevăr, tema cu care se deschide, în Re major, e o cantilenă generoasă, în octave, avînd un profil eminamente diatonic, cu mers de

---

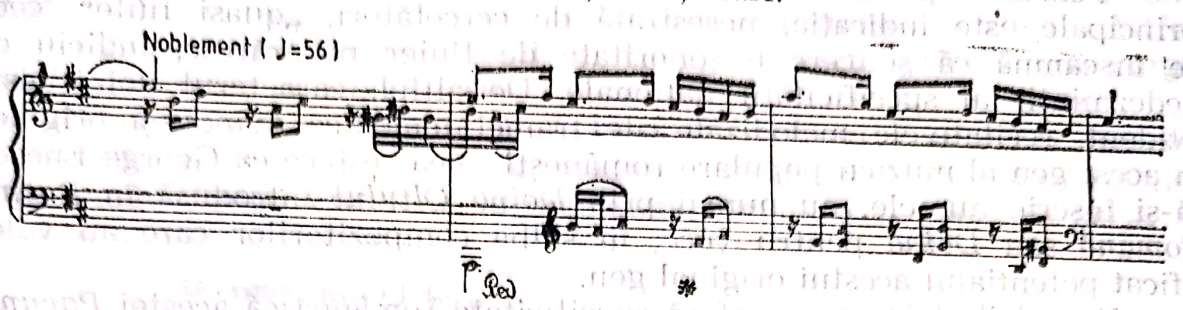
281 Curios, autorii monografiei *George Enescu* (p. 289) nu au sesizat înrudirea tematică dintre părțile extreme ale *Suitei,* de vreme ce susțin: „Cele patru părți ale *Suitei pentru pian* pot fi considerate piese muzicale de sine stătătoare (ele sînt adeseori executate și izolat), compozitorul renunțînd de data aceasta la preocupările ciclice unificatoare, prezente în majoritatea lucrărilor din această perioadă".

secunde, ce pot constitui argumente ale înrudirii cu teme anterioare. Cantabilitatea are profil vocal, iar semicadențele pe treptele trei și șase conduc mai departe fluxul melodic. Tema propriu-zisă are trei elemente de aceeași speță, a cîte două măsuri, ceea ce urmează reprezintă o tranziție spre tema secundă. Acordurile arpegiate care o susțin conferă melodiei măreție, o anumită mîndrie ce aparține spiritelor luminate. De remarcat, spre capătul ei, armonizarea prin cvarte suprapuse:



O altă secțiune e legată de o temă lirică în La major cu mers punctat, secunde alăturate (apoi salt de cvartă) care prezintă comuniuni cu tema din *Bourrée*. Atmosfera acestei teme oferă uneori trimiteri către o

partitură de mai tîrziu, *Indureratul*, pe versuri de Clément Marot. Este de fapt o anticipare, o pregătire. În structura ei intră o contramelodie, cu mers întrerupt, de terțe mici, micșorate, mari.



În încheiere, o formulă cadențială capătă tratări secvențiale. Revin fraze din tema primă, factura pianistică se încarcă, după care secțiunea temei secunde apare în Re major și iarăși, elementele primei idei, urmate de o încheiere în care șiruri de scări heptatonice, hexatonice, nonatonice sînt frecvente.

Secțiunea mediană e întinsă, în Si major, și are alură impresionistă pronunțată, datorită procedeelor de acompaniament și mai ales temei viguroase ascunse în desișul armoniilor în care, iarăși, se poate deslușì predilecția pentru mersul în secundă mare și terță (mare, mică). Repriza prezintă caracter liric, Si bemol major, avînd un aer mai firav, mai temător. În schimb, tema secundă va apare în tonalitatea inițială a dominantei, fiind mai bine pusă în evidență de mersul în octave. În codă reapare puntea către secțiunea mediană, încheind această parte în acordurile luminosului Re major, atacate însă printr-un fel de apogiaturi, de un real efect.

Pavana, Lentement bercé, fără a diminua valoarea artistică, componistică și emoțională a celorlalte părți, este o adevărată bijuterie, avînd un puternic caracter românesc, datorită elementelor structurale doinite pe care le conține. Este aici o mare risipă de fantezie și măiestrie, puse în slujba unui fond expresiv, eminamente liric, imprimat de visări și reverii nostalgice. Dacă spațiul mioritic există într-adevăr surprins în muzica lui George Enescu, atunci *Pavana* poate fi citată ca și *Sonata a III-a opus 25* ori Suita *Impresii din copilărie!*

Și aici densitatea elementelor muzicale e impunătoare, ceea ce face ca entitățile tematice să abunde, înlănțuindu-se într-un ritm debordant. Fiind de aceeași speță, diversificat prin mijloace variaționale, sesizarea sa, identificarea tematismului e anevoioasă și nici nu mai contează în procesul audiției, ce cucerește prin finețea dantelăriei și meticulozitatea amănuntului, precizat cu rigurozitate, prin intermediul unei notații ce arată totul, pînă la cele mai neînsemnate, în aparență, semne de dinamică.

Muzica *Pavanei* are cursivitate domoală, aidoma pîrîiașului de munte, înscriind un parcurs întortochiat, capricios, cu nenumărate meandre. Nu întîmplător ondulația fluxului sonor poartă indicația *Lentement bercé,* adică legănător... Firul melodic predomină, dar ornamentele (triluri, înfloriturî, figurații în valori ritmice neregulate ca triolet,

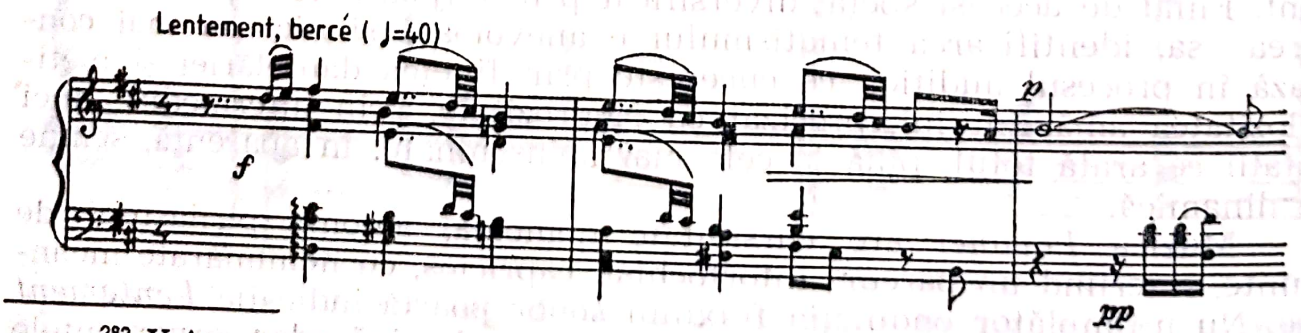
sextolet, decimoletul, duodecimoletul), fac ca desenul să fie instrumentalizat.

Foarte important pentru înțelegerea noțiunii și expresiei temei principale este indicația, nesesizată de cercetători, „quasi flûte", ceea ce înseamnă că se cere o sonoritate de fluier păcurăresc, indiciu de nedezmințit al specificității naționale. De altfel, caracterul doinit este evident, recitativele melodizate ale tramei melodice avîndu-și originea în acest gen al muzicii populare românești, ceea ce face ca George Enescu să-și înscrie numele, nu numai prin *Doina Oltului* introdusă în *Poema Română* sau *Doina* pentru voce, în salba compozitorilor care au valorificat potențialul acestui original gen.

Dar atributele care conferă specificitate românească acestei *Pavane*, nu se opresc la aceasta. Se întîlnesc formule cadențiale, bunăoară dorică, la încheierea primei fraze, mersuri cromatice modale, balansuri armonice, scordaturi... În plus, desfășurarea coloanei melodice este atît de sinuoasă, încît lasă impresia că a fost surprinsă și notată în chiar procesul ei de zicere, cu încărcătura sa improvizatorică. Este doar o impresie, căci G. Enescu a notat totul de o asemenea manieră, încît nu a lăsat nimic spre a fi adăugat. Ba poate fi vorba de o constrîngere în notarea pe portativ, cerînd multă atenție și mare efort pentru a respecta suma indicațiilor. După ce s-a parcurs munca de însușire a buchiei partiturii, redarea ei scrupuloasă devine o plăcere, totul părînd atît de logic, firesc și ingenios.

În realizarea acestei părți, George Enescu pare să fi apelat la tehnica de colaj, deoarece și-a organizat spațiul sonor prin cuplarea unor secțiuni, ceea ce face ca pe întinsul suprafeței acestei mișcări, asamblarea lor să dea aceeași impresie de legănare, de ondulare, de suișuri și coborîșuri domoale.

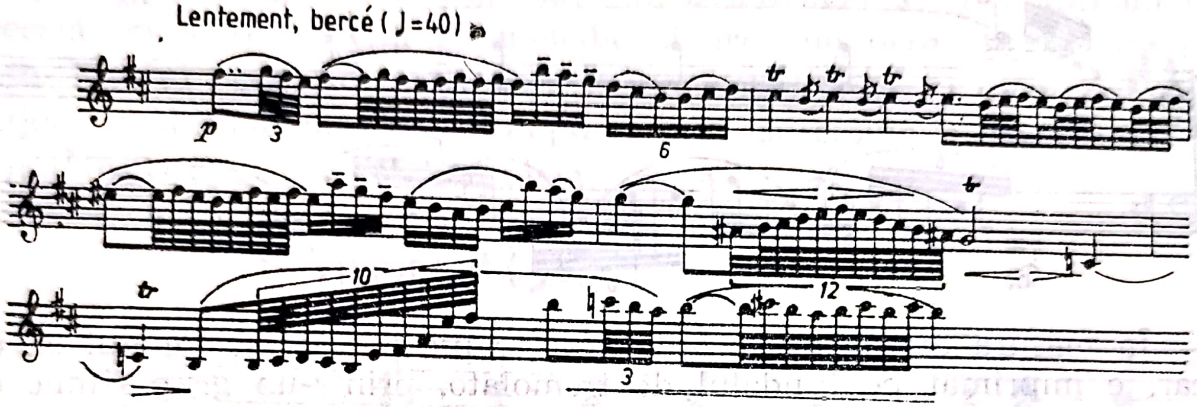
O secțiune introductivă, o *intrada*, există și aici, care însă nu va mai reveni, dar va avea un aport decisiv în proiectarea formulelor melodico-armonice și în definirea spațiului sonor românesc, prin arcadele melodice de secundă, apoi tetracordurile descendente repetate pe care le trasează, încheiate cu cadență dorică (în realitate, dacă luăm în considerație și sunetul sol din acordul care coincide cu pauza de treizeci-doimi din melodie, generează rulada *sol — la — si*). După cum se observa și în monografia *George Enescu*[282], în armonizare se apelează la acorduri variate, cu none, septime, trepte secundare și suprapuneri de cvarte.



[282] Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *op. cit.*, p. 280.

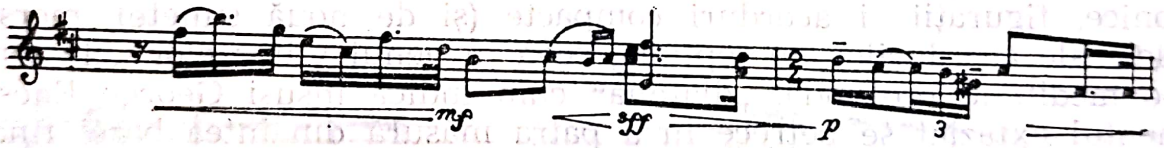
Încheierea acestei intrade fermecătoare nu face altceva decît să conducă spre secțiunea principală a *Pavanei,* tema propriu-zisă, o melopee generoasă, cu fiecare formulă aducînd altceva, într-o derulare continuă. Deși se înaintează constant, se observă unele reveniri. Astfel aici își găsește aplicare principiul lui George Enescu: „Melodia să curgă neted — ca unda în albie"...[283]

Două motive se reține în mod deosebit, motivul x și y. Se observă ambitusul ce cuprinde un larg diapazon, caracterul diatonic, coexistența în duodecimolete a lui la diez și la becar, ca și a lui do becar și do diez, măsura a cincea.



Se observă că celula x apare pe treptele dominantei, subdominantei și tonicii, ea find inversată în finalul măsurii a doua.

În încheiere, ca un motiv autonom, apare acest element în care cvarta și terța balansată, secvențele sînt caracteristice. Este motivul z.



Ceea ce urmează aparține dezvoltării în care se ivesc o seamă de momente extrem de interesante; fluxul melodic capătă relief, nou apărînd doar mersul în octave, ca o cadențare care redă un nou chip balansării terțelor[284], pentru a culmina, de fapt, încheierea primei părți printr-o figurație. Ea pornește de la fa diez în registrul acut preferînd structuri acordice, zigzagate, pe gupuri de valori ritmice neregulate în timp ce, în registrul mediu se aude motivul z de încheiere (ex. p. 332). Exjresiv, visător, abia acum se reia motivul pastoral x, conducîndu-se variațional, în tonalitatea omonimei majore Re.

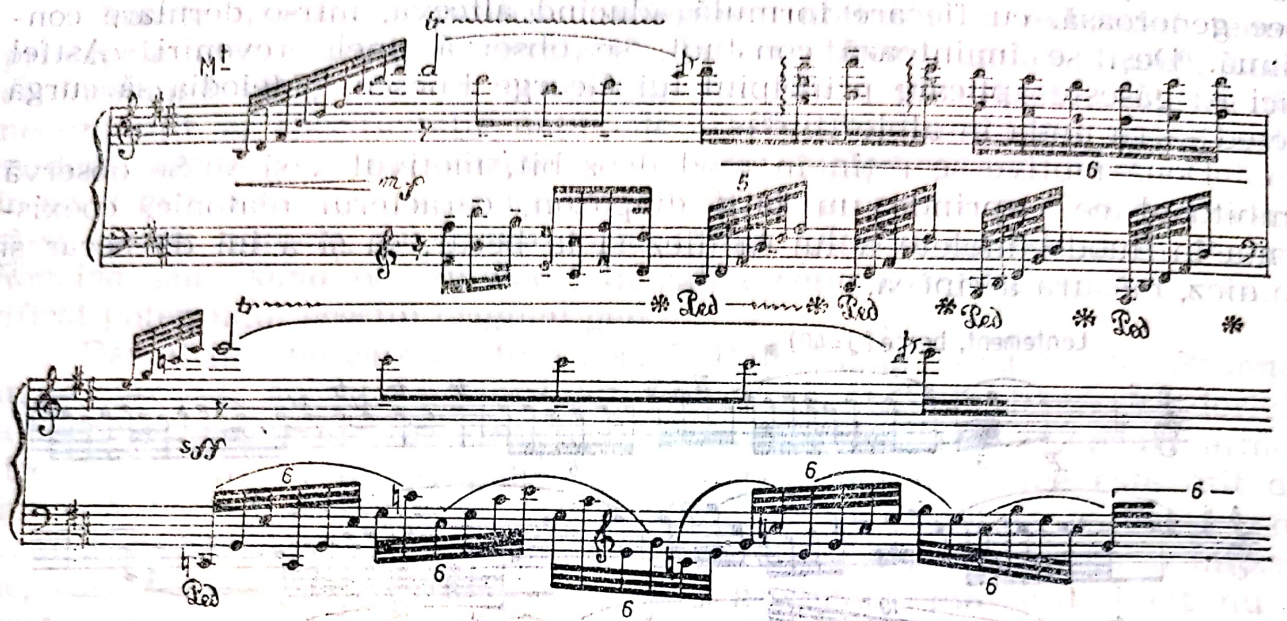
---

[283] Cleante (Stoika, Cesar Titus). *Psihologia creațiunii artistice — Cum o definește maestrul George Enescu.* În: *Rampa Nouă Ilustrată,* București, I, 279, 19 iunie 1916, p. 1.

[284] Niculescu, Șt. *Aspecte ale folclorului în creația lui George Enescu.* În: *Studii și Cercetări de Istoria Artei,* 2, 1961, p. 423; cf.: Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu,* Monografie, vol. I, *op. cit.,* p. 492.

Scanned with OKEN Scanner

Repriza se face într-o manieră eclatantă, printr-o polifonizare la care sînt antrenate motivul y și motivul z, în octavă.



În măsura următoare, acordul de treapta a doua și sunetul ei, do becar, e imprimat pe fundalul de tremolato, printr-un grup ritmic de trei optimi, readucînd formula principală a motivului trei din expoziția *Toccatei*.

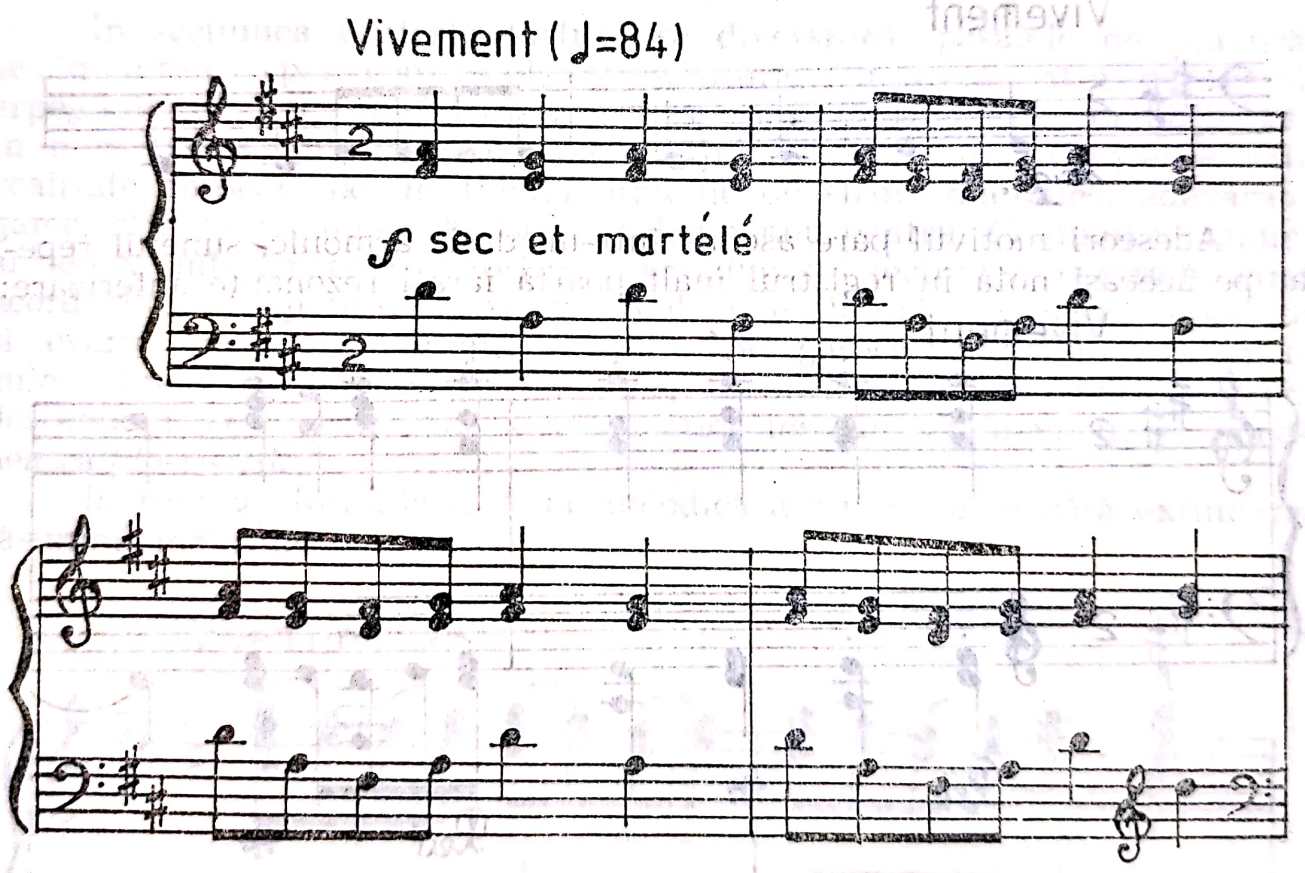
Discursul va curge fără oprire temperînd tensiunea, scriitura acordică fulgurată va prilejui sonorități cristaline în care se mai conturează din cînd în cînd reminiscențe motivice, cel mai clar fiind motivul z care apare în coda părții. Contrapunctul înregistrează opunerea unor linii armonice, figurații și acorduri compacte (și de nouă sunete), mersuri paralele ale acordurilor de septimă, ceva în genul viitoarelor „clustere", într-o meditație profundă, „diafană" cum indică însuși George Enescu. Momentul extaziat se petrece în a patra măsură dinaintea barei finale, cînd acordurile cu sexte adăugate conduc spre o exultare melodică în care succesiunea: *mi diez — fa diez — sol diez*, valori de doimi, poate fi interpretată ca o culminație a ceea ce fusese tronsonul inițial, evident, acum în locul a două secunde mari propunîndu-se secundă mică — secundă mare. Acordul de Si major, care încheie *Pavana*, apare ca un senin punct terminus al acestei duioase și nobile încantații, pătrunsă de nuanțele coloritului românesc, adus într-o nedisimulată manieră.

Fantezia creatoare enesciană este atît de roditoare, de bogată, încît își poate permite să nu mizeze pe motivele inițiale, deși pentru găsirea și perfectarea lor a depus o muncă uriașă. În *Pavană* s-a putut remarca un procedeu inedit, anume, compozitorul a prezentat mai multe idei tematice, insistînd, cum era și firesc, asupra celei principale (x, y), pentru ca în coda expoziției să descopere, să mai lanseze una, derivată (z). În repriza formei ternare nu mai apare tema principală așa cum se înfățișase la început, doar se sugerează, parcă se privește, dar nu se mai intonează, preferînd o formulă aproximativă și, pentru a nu o demonetiza, adică, pentru a nu repeta ceea ce nu se poate repeta

aidoma, cum se întîmplă și în procesul zicerii muzicii populare, se recurge la o substituire, la motivul z concluziv, singurul element al expoziției reluat în repriză. Prin urmare, produsul final al expunerii, rod al unor intense căutări, va deveni pivotul reprizei codei.

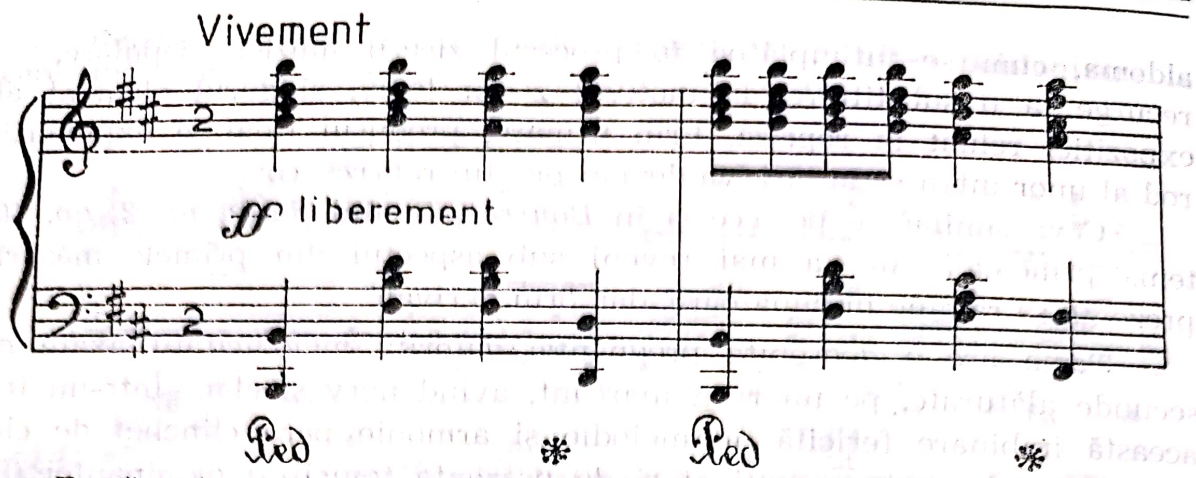
Ceva similar se petrece și în *Bourrée*, finalul *Suitei nr. 2, op. 10*, tema principală nu va mai reveni sub aspectul din primele măsuri, prezența sa rămîne impunătoare, dar prin derivate.

Tema are o deosebită pregnanță, datorită melodicității axate pe secunde alăturate, pe un ritm marcant, avînd nerv și elan. Într-un fel, această îmbinare fericită de melodie și armonie pare clinchet de clopote. Efectul acesta e motivat și de prezența tonicii și dominantei (Re major), amintind marcarea timpilor prin succesiunile de cvintă din prima măsură a *Toccatei*. Iată tema:

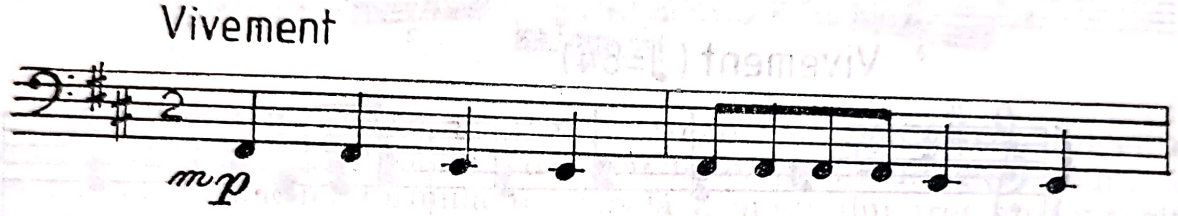


Bourrée are o amplă formă de lied, în care acționează principiul variațional, dovadă fiind desele schimbări la față ale motivului declanșator, într-un context armonic și instrumental de mare efect sonor. Gîndirea simfonică e antrenantă, aflîndu-se într-o permanentă stare de reformulare a tipologiei primare care, deși mereu schimbată, se recunoaște ușor deoarece contururile originale sînt extrem de puternice, chiar și în ipostazieri mai îndepărtate:

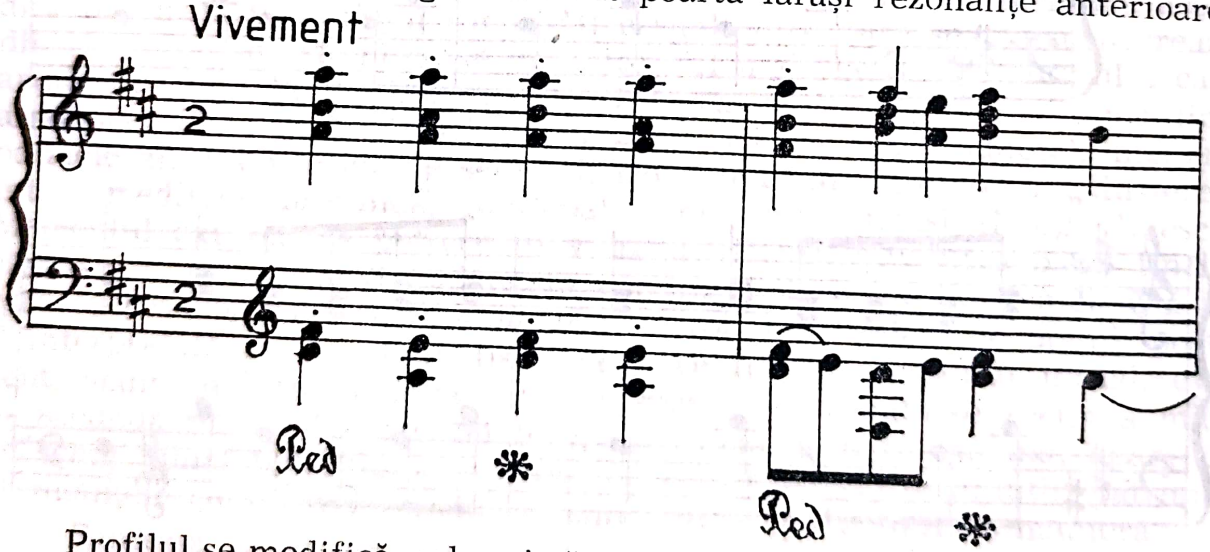
Scanned with OKEN Scanner



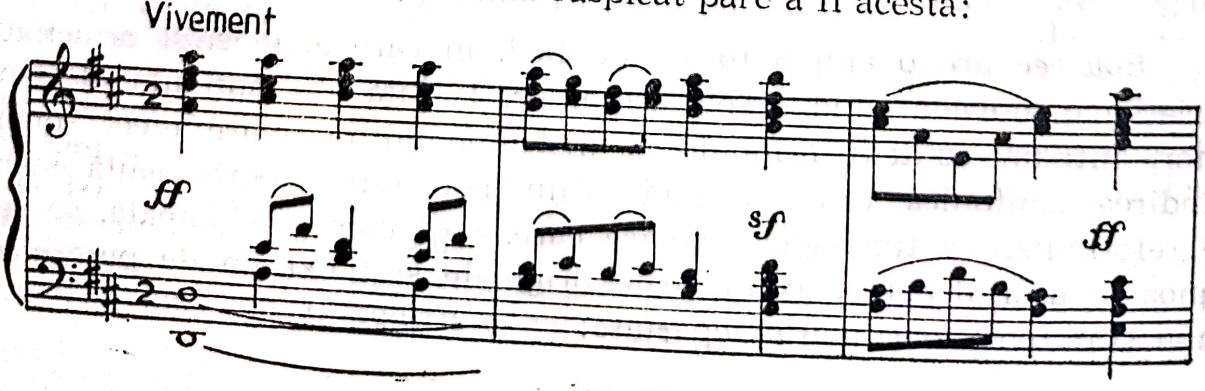
După o tranziție în care e implicat unisonul (în octavă), amintind parcă o formulă melodică cu iz popular folosită de S. Drăgoi, pe pedala do becar se proiectează acest incipit:



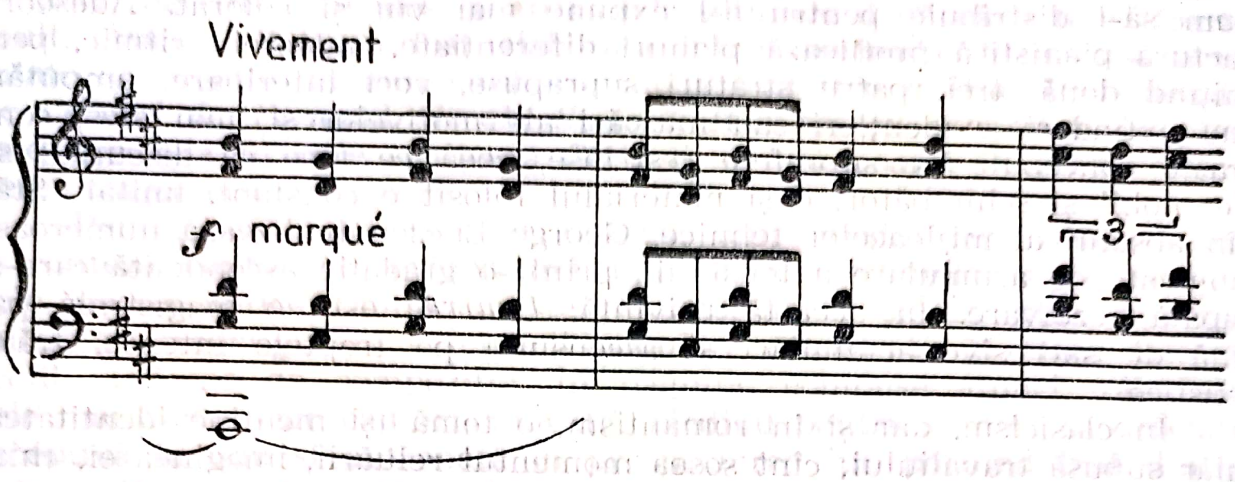
Adeseori motivul pare ascuns într-un desiș armonic, sunetul repetat pe aceeași notă în registrul înalt poartă iarăși rezonanțe anterioare:



Profilul se modifică, cel mai răspicat pare a fi acesta:

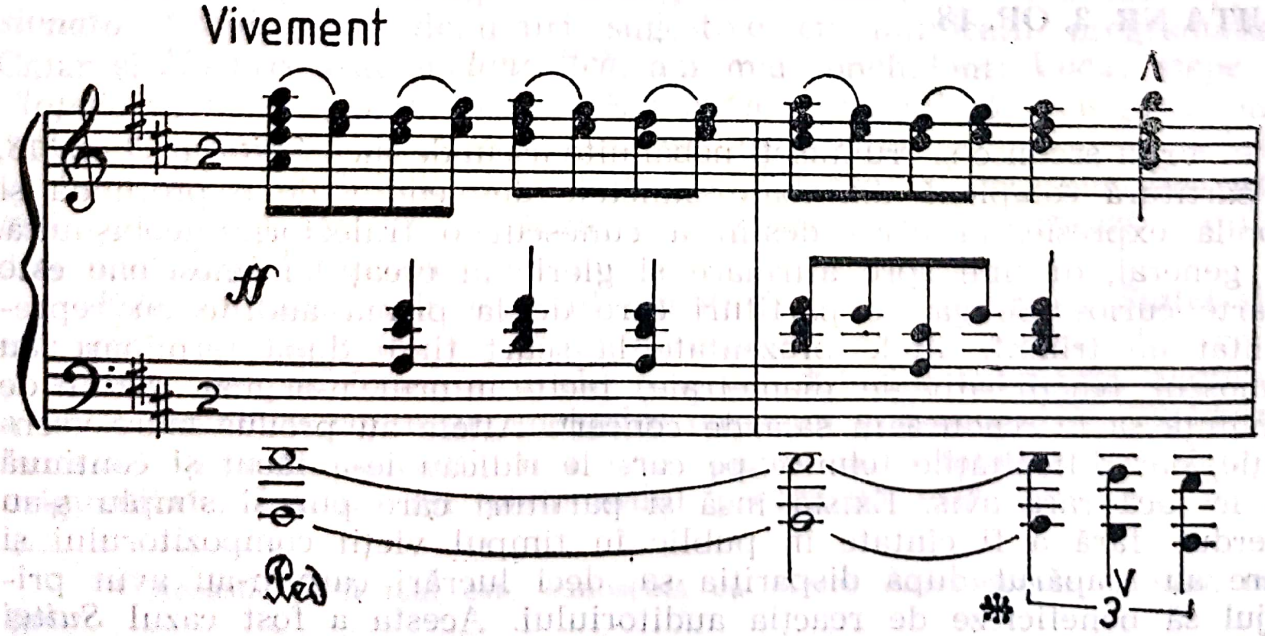


Jocul secundelor alăturate se transformă în jocul terțelor, rezultat find septime paralele, ceea ce înseamnă suprapuneri de cvarte și cvinte.



În secțiunea centrală factura se diversifică, pasajele de bravură se înmulțesc, apar contrastele în scriitură, bunăoară între pedale și arpegii în triolete, ce favorizează succesiuni de acorduri compacte ce, în mers ascendent cromatic, conduc spre o culminație. Creșterile sînt realizate adeseori pe un fundal armonic de șiruri diatonice, adevărate game, căutînd un nou echilibru tonal, un nou centru. Complexe planuri armonice într-un cadru izoritmic se aduc în secțiunea centrală, cînd acordurilor arpegiate ce susțin motivul, li se alătură succesiuni de cvinte și cvarte staccato în registrul înalt. Se găsesc subtilități armonice, culori timbrale, linii contrapunctice, între care există una cu mers descendent, ce se întîlnește și în practica instrumentală populară românească *(do-si-si-la)*.

În repriză, formula a doua melodică a motivului capătă extindere, răsunînd majestuos.



Inventivitatea compozitorului este fascinantă, fluxul sonor curge repede, aducînd mereu aspecte noi, îngreunînd detașarea secțiunilor. Deși materialul cu care operează nu e prea divers, compozitorul știe cum să-l distribuie pentru a-l expune mai viu și colorat. Adeseori, factura pianistică profilează planuri diferențiate, îndeosebi ritmic, permițînd două, trei, patru straturi suprapuse, voci interioare, amputări sau extinderi, evidențieri sau mascări ale motivelor și, mai ales, contraste concepute pe suprafețe restrînse, ceea ce face ca discursul să fie mobil și schimbător, deși materialul folosit e constant, unitar. Stăpîn absolut al mijloacelor tehnice, George Enescu realizează numeroase momente de acumulare a tensiunii, printr-o gradație ascendentă care-și capătă rezolvare. În această privință, *Bourrée* este o magistrală pagină de succesive acumulări și ascensiuni pe treptele intensei trăiri artistice.

În clasicism, dar și în romantism, o temă își menține identitatea, chiar supusă travaliului; cînt sosea momentul reluării, imaginea ei, chiar și dinamizată, era aceeași. În *Bourrée,* George Enescu nu mai menține acest principiu, elementul motivic fundamental nu va reapărea niciodată întocmai ca la început, nici măcar ca mai înainte, aspectul său schimbîndu-se cu fiecare reluare. Și, cu toate că acest proces, prin multiplicare, s-ar fi crezut că o neutralizează, entitatea sa se păstrează, ceea ce demonstrează cît de puternic, de individualizat este caracterul său, al motivului, recunoscîndu-se cu ușurință.

Suita nr. 2, op. 10 este deja o pagină de referință a muzicii enesciene, a muzicii românești, una dintre cele mai cunoscute, mai ales că părțile, detașabile, se interpretează și separat. Fiind foarte echilibrată și omogenă în frumusețea tuturor părților, ea este suita cea mai reprezentativă, mai accesibilă, care s-a și impus ca atare.

SUITA NR. 3, OP. 18

Vrăji ascunse și frumuseți nebănuite ascunde încă *Suita nr. 3 op. 18,* o partitură complexă din toate punctele de vedere, de o profundă și nobilă expresie, al cărei destin a cunoscut o traiectorie neobișnuită. În general, drumul spre afirmare și glorie al creațiilor enesciene este foarte curios. Se găsesc partituri care de la prima audiție au reprezentat un triumf, altele prezentate la scurt timp după terminare au cunoscut reacții atît de diametrale, încît autorul n-a mai crezut de cuviință să le readucă în sala de concert. Altele au produs mare senzație, dar dificultățile tehnice pe care le ridicau le-a făcut și continuă să le facă rara avis. Există însă și partituri care pur și simplu s-au pierdut, fără a fi cîntate în public în timpul vieții compozitorului și care au reapărut după dispariția sa, deci lucrări care n-au avut prilejul să beneficieze de reacția auditoriului. Acesta a fost cazul *Suitei*

Scanned with OKEN Scanner

opus 18[285], compusă între anii 1913—1916, în trei etape, în trei localități diferite: Paris, Cracalia și Sinaia și rătăcită în anii primului război mondial la Iași, lăsînd impresia autorului că a dispărut fără urmă, stîrnindu-i regretul, mai ales pentru că la ultimele două părți ținea foarte mult. Așadar, *Suita* a fost elaborată într-o perioadă de intensă activitate de creație, în anii cînd a compus *Simfonia a II-a, Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh, Suita a II-a pentru orchestră.* În plus, este perioada în care schițează *Strigoii* și mai poartă în gînd compunerea tragediei lirice *Oedip*.

Pentru stilul lui George Enescu, anii aceștia sînt determinanți în sinteza căutărilor, evidențiind împletirea tendințelor neoclasice cu cele neoromantice, impresioniste, expresioniste, și, în plus, tot mai puternica transfigurare a muzicii populare românești, în ideea definirii școlii moderne de compoziție. În paginile compuse atunci, răbufnesc cele mai diametrale căutări, inovații, pledînd pentru mintea sa deschisă, receptivă la nou și antrenată în prospectarea lui, pornind însă dintr-o personalitate pentru care arta muzicală nu poate exista în afara trăirilor umane. Prin prisma celor de mai sus, *Suita nr. 3* apare ca o creație ce etalează un spectru prin excelență dramatic, în ciuda momentelor luminoase și visătoare. Aici se găsesc unele dintre cele mai încărcate angrenaje sonore, dispuse într-o factură pianistică de extremă dificultate tehnică, dar și bogăție a planurilor contrapunctice, armonice și timbrale. Cromatismul generalizat se interferează cu modalismul, într-o manieră care lărgește orizontul gîndirii armonice, plasîndu-l în vecinătatea zonei care va declanșa reprofilarea sa pe alte axe cardinale.

Spre deosebire de Suitele anterioare care erau guvernate, în organizarea părților, de principiile preclasicismului, în sensul că genuri și dansuri vechi conduseseră fantezia creatorului, aici lucrurile se schimbă în mod considerabil. Mai întîi că numărul părților crește: de la 5 ori 4 cît fuseseră anterior, se ajunge la 7. Titlurile indică o deschidere, indicînd varietatea spectrului poetic.

În afara unor entități muzicale, ca *Melodie, Burlescă* sau *Appassionato, Coral,* apar denumiri sugestive cu implicații programatice. Chiar și *Mazurca* este *melancolică,* dar mai concludent: *Vocile stepei* și *Clopote în noapte,* unde George Enescu are prilejul să recurgă la onomatopee, procedeu care revine mereu în creația sa. Lărgirea aceasta va caracteriza și Suitele de mai tîrziu, *Săteasca* și *Impresii din copilărie,* ceea ce înseamnă că *Suita nr. 3 pentru pian* marchează o atitudine mai liberă în tratarea genului.

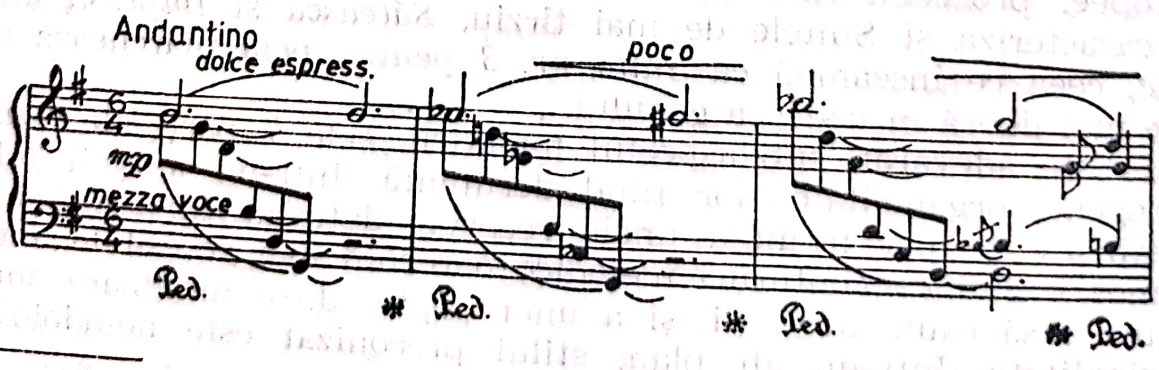
Este adevărat, sub aspectul tematicii, cele 7 părți ale *Suitei* sînt eterogene, organicitatea lor fiind derutantă. Într-un anumit fel, chiar și stilistic se pot formula unele rezerve, datorită existenței alăturate a unor pagini cu contururi melodice oarecum mai accesibile, îngăduind fanteziei să caute asociații, și a unor pagini de o uimitoare noutate și originalitate. Într-un alt plan, stilul preconizat este neîndoios foarte

[285] Această *Suită* mai este cunoscută ca *Pièces impromptues* și *Suită inedită.*

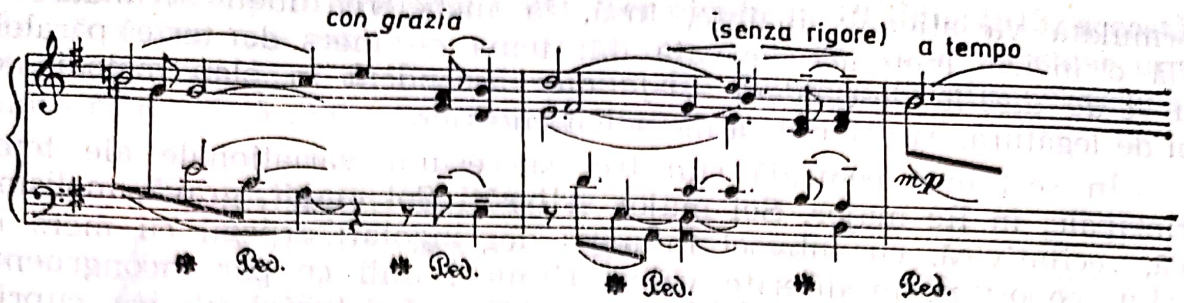
personal, înclinația spre universal prevalează, dar se identifică și pagini cu rezonanțe folclorice, intens stilizate, conexiunea lor fiind iarăși un indiciu al permanentelor frămîntări și căutări. Apare foarte îndepărtată metoda folosirii unor teme sub forma citatelor directe, cu toate că tema din *Clopote în noapte* nu pare a se situa prea departe de citat, deși credința noastră este că natura ei este plăsmuită de George Enescu, însă învesmîntarea savantă îi conferă o nouă identitate.

Se justifică întrebarea, de ce George Enescu nu a mers în toate părțile *Suitei* pe acest drum? Ori, de ce a recurs la o apropiere atît de sensibilă de cîntecul popular, recreat de compozitor, doar în final? Evident, distanțele în timp care separă fiecare parte, constituie cauza diferențierilor care se ivesc și incongruența principiilor care le asamblează. N-ar fi exclusă însă tăinuirea, încifrarea, folosirea unei tehnici de subliniere a potențialului tehnic ascunse privirii, auzului, înțelegerii, care să sudeze toate părțile, înfiltrîndu-se în substanța lor, într-o direcționare ce începe cu tema inițială a primei părți și sfîrșește cu melopeea cu iz folcloric din ultima. Ceea ce pare sigur este că George Enescu vehiculează un limbaj, o tehnică de compoziție atît de evoluată și de măiestrit formulată, încît ea își va declina esența începînd cu veacul XXI! Ceea ce încercăm aici sînt doar preliminarii.

Melodia, partea primă, Paris, 1 iunie 1913, este una dintre cele mai suave pagini lirice compuse de George Enescu, o miniatură gingașă avînd o structură criptică, datorită temei cu care debutează, în al cărei profil există o extraordinară revărsare de reținută bucurie. Criptică, deoarece tema are meandre de nepătruns, în sensul că apare ca o înșirare de acorduri în care sunetul principal al fiecăruia, în valori de doimi cu punct (nu numai), plasat în etajul superior, se desface în componentele sale în sens descendent, declanșînd „perdele armonice", „voci prezumtive"[286]. Notele etajate, generatoare de voci adiacente determină un liant melodic dispus în formă de arc, în care sînt antrenate intervalele preferate de compozitor, nedepășind cvarta. Ca frecvență, prevalează terța (mică și mare), secunda (mică, mărită, mare), cvarta (micșorată și perfectă) și cvinta perfectă. Este surprinzătoare colorătura modală imprimată Sol majorului, în care apar cromatizate coborîtor treptele a VI-a și a III-a.



[286] Ienei, Aurora. *Suita pentru pian, op. 18 de George Enescu* (1913—1916), București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1983, p. 1.



De fapt, modul acestei teme e Sol major cu treptele mediană și submediană oscilante. Numai că, George Enescu proiectează mersul melodic mai ales pe treptele fluctuante, conturînd o strategie insolită, accentuînd tocmai intervalele mai puțin caracteristice muzicii europene, dar tipice muzicii românești, unduirile cromatice centrîndu-și demersul pe sunetul Si. Ori, atunci cînd se vehiculează insistent secunda mărită, cvarta micșorată, cînd ambitusul frazei inițiale e polarizat în cadrul unei octave micșorate, sonoritatea va fi inedită, particulară, modernă dar și românească, enesciană[287]. Fluctuația reproiectează în fond, o trăsătură frecvent întîlnită în muzica populară românească, contrastul între major-minor, căruia George Enescu îi atribuie o deosebită forță, încadrîndu-l în structura unei fraze dintr-o entitate tematică de suflu mai larg.

Ideea melodică pivot, în care se pot sesiza trei fraze afectînd cinci măsuri, se reia, subliniind parcă importanța mersului de terță mică — secundă mică, după care, al *cvintei* perfecte, în cadrul octavei micșorate, care e și mai bine pusă în evidență, pentru ca apoi saltului de cvintă să i se acorde o oarecare însemnătate. Această frază e la fel de senină și încărcată, conducînd spre dominantă, spre tema *un poco agitato,* care deține funcția secundarei într-o expoziție de sonată, cu relief clar, este adevărat, dar fără silueta și pregnanța primei, avînd însă o linie cantabilă. Din meandrele pe care le parcurge reținem saltul de două cvarte (mărită și micșorată prin *la-re diez-sol),* ca și mersul ritmic mai sigur, de pătrimi și factura polifonizantă. Ea exista latent în enunțarea temei principale, deoarece acolo haina armonică prezenta acorduri cu sextă adăugată, septimele, nonele, undecima (cu trepte cromatizate). Că tema în Re major are atributele temei secundare o susține revenirea ei către final, în tonalitatea Sol major. Existența ei, chipul ei, nu e însă atît de puternic, încît să pună în pericol autoritatea absolută a primei care, după expoziție, este re-

[287] În studiile asupra acestei *Suite* s-a insistat asupra relației intervalice terță mică — secundă mică, considerată formulă tipic enesciană de către Ștefan Niculescu. A se vedea: Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., (în: *Aspecte ale folclorului în creația lui George Enescu, op. cit.,)* Rațiu, A. *George Enescu.* Monografie, *op. cit.,* p. 422; Oană-Pop, Rodica. *Suita pentru pian nr. 3, op. 18 de George Enescu — Considerații stilistice.* În *Lucrări de muzicologie,* vol. 6, Conservatorul „George Dima" Cluj 1970, p. 51, László, Francisc. *Întîlniri în major-minor.* În: *Muzica,* București, XXXI, 9, sept. 1981, p. 26; Ienei A., *op. cit.,* p. 1.

formulată variațional; înainte, însă, la încheierea ideii secundare se află o incizie motivică derivată din tema cu mers de terțe paralele, cu *re-do diez-la* descendent *-si-fa diez* ascendent în plan melodic, cu rol de legătură, caracteristică melodicii enesciene.

În secțiunea centrală sînt trei succesiuni variaționale ale temei principale, în Re major, Sol major și iarăși Sol major, gravă, melismatică, recitativică, cu subvoci în mers degringolat; arpegii cu mers inversat, coborîtor, în diferite valori ritmice; linii ce par incongruente; desprinderi din matca inițială, în ingenioase structurări ritmice, cuprinzînd adeseori diviziuni excepționale. Faptul că celulei motivice de terță mică—secundă mică i se acordă un rol fundamental se confirmă în culminație cînd, într-o strettă, cu îngînări contramelodice, apar, ca un canon în octavă, mersuri melodice arpegiate.

În codă, cînd se readuce melodia, adică tema principală, compozitorul recurge la o soluție ingenioasă, comprimînd-o, după ce se asigură că a lansat-o, prin intonarea terței mici; al doilea interval nu mai e doar secunda mică, mi bemol, ci fa diez, susținut armonic de un septolet: *fa diez-mi bemol-la diez-la becar-si!* Așadar intervalele componente ale axei temei devin, pe orizontală, componentele suportului armonic! În acordul final vor fi incluse și treptele familiei subdominantei, ceea ce înseamnă toate treptele gamei, în afara sensibilei. Nota cu care se încheie această parte e si, prin subton *(doric, la-si)*, accentuînd că, de fapt, centrul gravitațional al întregii părți este acest sunet. Îmbinînd cu subtilitate și aleasă măiestrie principiul variațional cu sonata, în care contrastul tematic este atenuat, George Enescu realizează o miniatură pe cît de ingenioasă pe atît de generoasă cu cel care o interpretează ori o ascultă. Este curios cum acestei admirabile muzici i s-a putut reproșa ireproșabilul, adică, absența suflului enescian, căldura inspirației, convenționalitate în scriitura pianistică. Mai mult, reluarea temei în diferite învesmîntări ar frîna dezvoltarea melodiei[288].

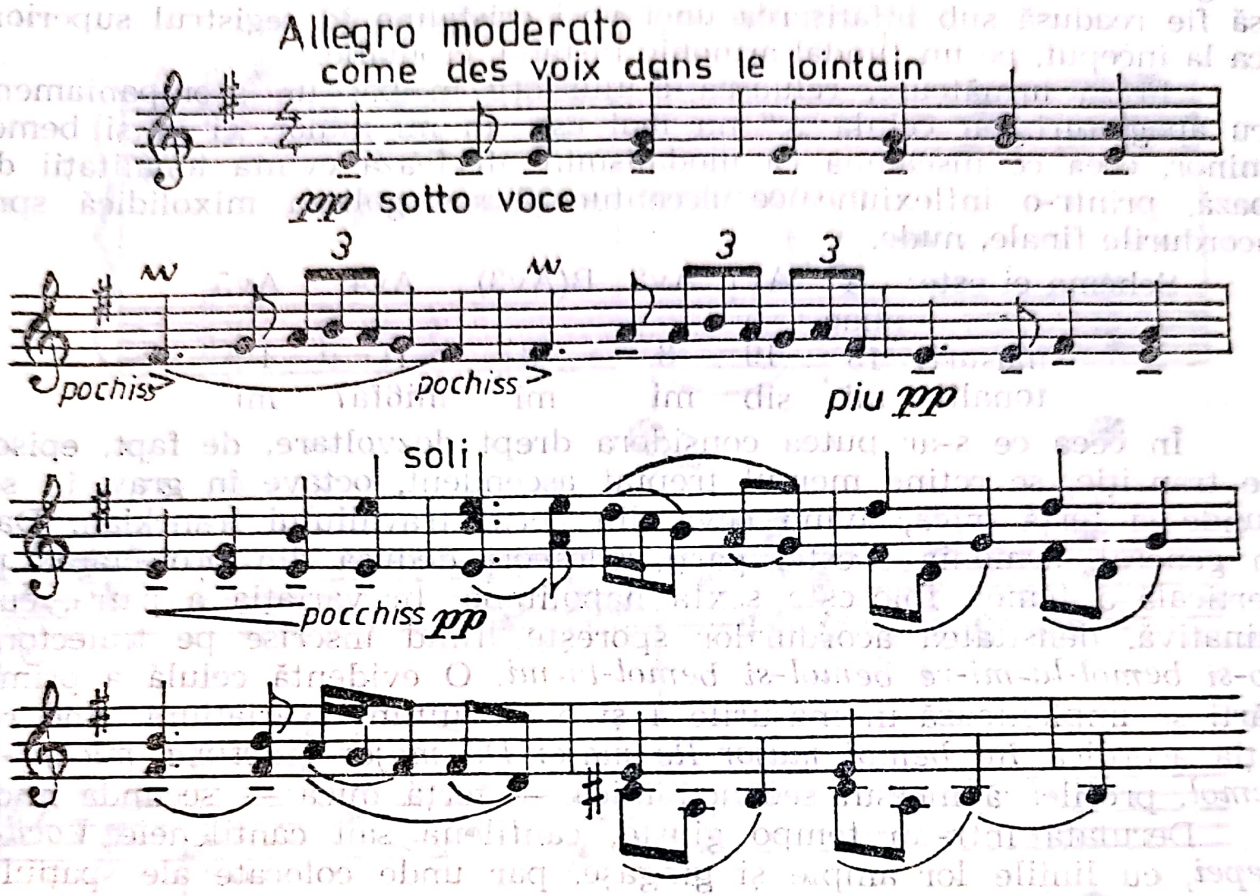
Tocmai cursivitatea și continua devenire fac ca fluxul muzical să aibă prospețime, oferind mereu ipostaze inedite, într-o dispunere ce tinde progresiv, aidoma mersului în spirală, țintind punctul de maximă tensiune și rezolvarea în acordul final, în sunetul si.

Să mai reținem că maniera desfășurării, a interpretării, se conturează într-o sferă cu o puternică expresivitate de tip rubato, ceea ce este indicat de compozitor prin „dolce express", „con grazia", prin „rit." „a tempo", „tranquillo", „poco"., „a tempo, cantabile"; „rubato", „sost. appassionato" . . .

Vocile stepei (Voix de la steppe), Allegro moderato, este o mișcare de vădit contrast față de prima, cu o muzică în care, după cum remarca un critic „. . . un sentiment cînd pitoresc cînd rapsodic do-

[288] Voicana, M., Firca, C., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbé, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A., *George Enescu* Monografie, vol. I, op. cit., p. 442.

mină aici“[289], ca și în celelalte părți. Terminată la 13 iulie 1913, această parte oferă cea mai izbitoare cantilenă din întreaga suită, ba chiar una dintre cele mai larg desfășurate teme din întreaga creație enesciană, demonstrînd, odată mai mult, inventivitatea sa:



Este o temă alcătuită din frazele a b a c. Unisonul și mersul armonic pe trepte principale e caracteristic motivului a, cantabilitatea înscrisă într-un arc perfect, cu simetrie în oglindă, celui de al doilea, b; mers melodic, în coborîre treptată, rostogolire și balans de cvartă, celui de al treilea, c, care are și o încheiere secvențională. Indicația comme des voix dans le lointain“ sugerează imaginea cîntului într-un spațiu nelimitat...

Susținerea acestei relativ energice teme cu tentă meditativă cvasi omofonă, cvasipolifonă capătă aspect armonic de ison, iar contrapunctic, de voci derivate, desprinse din matca originară, reduse la note întinse, distribuite treptat pentru a trasa contramelodii și acorduri în care se găsesc relații plagale, pentru a sublinia caracterul arhaic al atmosferei. De observat, profilul eminamente diatonic, eolic, al temei. După enunțarea ei, în măsurile 11—12, se conturează o formulă, o variantă ritmică a motivului, conducînd spre relansarea variată a secțiunii inițiale.

[289] Demarquez, Suzanne. *Chronique musicale*. În: *Guide de concert*, nr. 311, 28 aprilie 1961, p. 1034; cf. *George Enescu*, op. cit., p. 443.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura acestei părți e variațională, totul înaintează, ceea ce se reia într-un mod recognoscibil este tema în învesmîntări din ce în ce mai complexe, polifonică la început, pentru ca apoi să marcheze arcul maxim dramatic, într-o postură armonică cu rezonanțe funebre, tragice, în metru schimbător 3/2 și 5/4, ca în final, în coda, melodia să fie readusă sub înfățișarea unei voci cristaline în registrul superior, ca la început, pe un fundal armonic instabil, cromatic.

Fraza următoare, reluarea a-ului are în bas un acompaniament cu apogiaturi, iar celula „c" nu mai este în mi minor, ci în si bemol minor, ceea ce înseamnă că modalismul afectează cvinta tonalității de bază, printr-o inflexiune ce accentuează rostogolirea mixolidică spre acordurile finale, nude.

Schema ei este: A Av1 Av2 B(Av3) Av4 Av5

abac

măsuri: 13 19 8 8 11 11

tonalit.: mi sib mi mi mi6fa7 mi

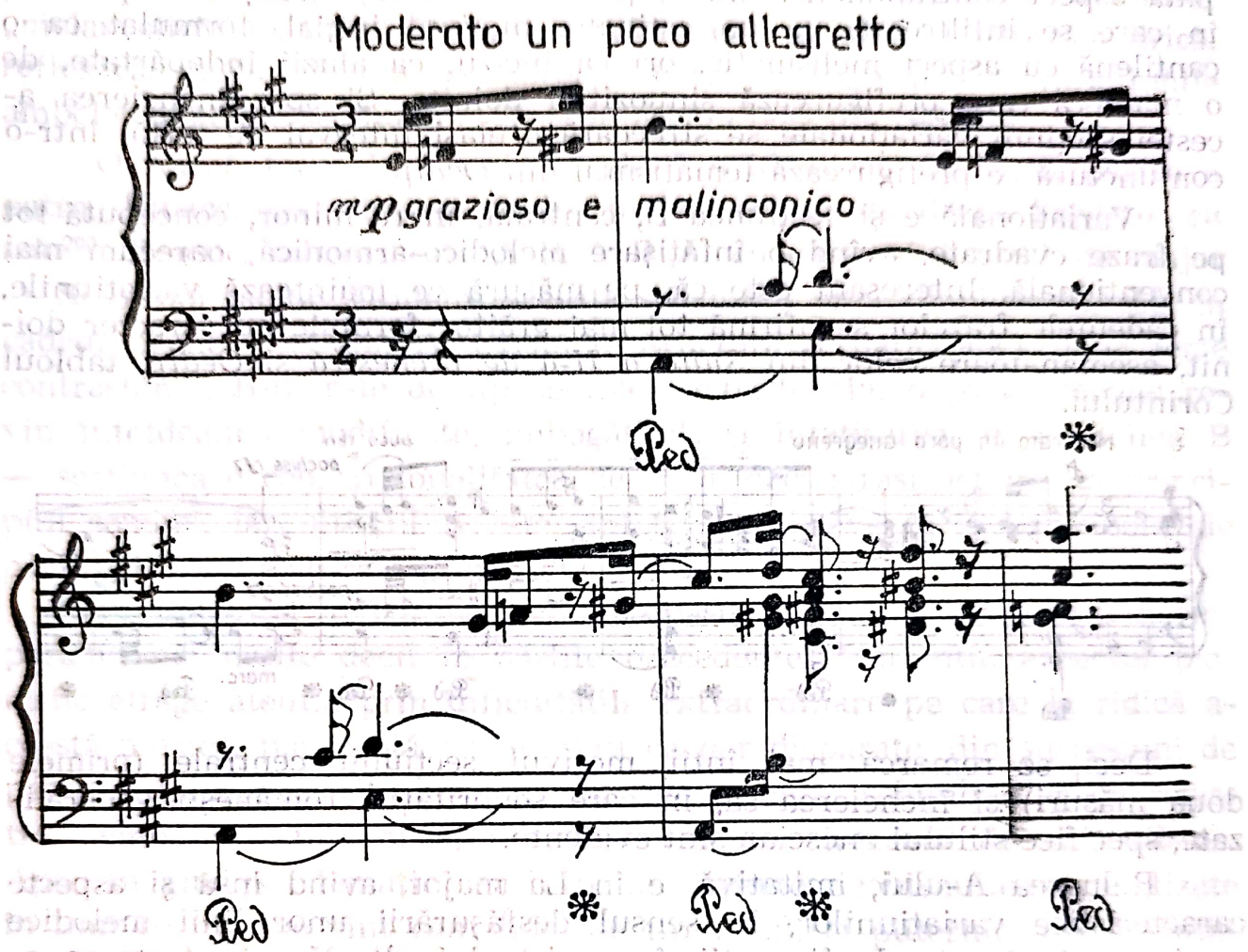
În ceea ce s-ar putea considera drept dezvoltare, de fapt, episod de tranziție, se reține mersul treptat ascendent, octave în grav, în secunde și terță mică, avînd ceva din aerul travaliului franckian. Dar, în general, armonia acestei părți, adeseori dedusă din proiectarea pe verticală a temei, folosește sexta napolitană. În variația a patra, culminativă, densitatea acordurilor sporește, fiind înscrise pe traiectoria *do-si bemol-la-mi-re bemol-si bemol-la-mi*. O evidentă celulă a primei părți se implantează în măsurile 4 și 5 ale ultimei variațiuni, cînd relația acordică *Re bemol major-Re major-Do major (septima mică) -Si bemol*, profilează mersul secundă mică — terță mică — secundă mică.

Derulată într-un tempo giusto, cantilena sau cantilenele *Vocilor stepei*, cu liniile lor ample și gingașe, par unde colorate ale spațiului infinit în care omul se simte pe cît de descătușat, pe atît de inhibat.

Aproape doi ani, compozitorul pare că abandonează proiectul *Suitei nr. 3*, ca apoi, două părți *Mazurca melancolică* și *Burlesca* să fie datate cu aceeași zi, Cracalia, 23 iunie 1915. Cum este exclus să fi compus cele două părți concomitent, se poate crede că le-a elaborat mai înainte, revizuindu-le sau definitivîndu-le atunci.

Mazurca melancolică, titlu curios, dar adecvat muzicii pe care o reprezintă. Deși menține metrul și ritmul caracteristic acestui dans, George Enescu atenuează, prin substanța muzicii, atributele caracteristice, în favoarea unei expresii mai aparte, încărcată de rafinament. Desigur, tiparele genului îl constrîng să țină seama de anumite norme, ceea ce, finalmente, nu afectează prea mult căutările sale canalizate spre o sinteză personală, anvizajînd prezența atributelor ce încărcau limbajul, făcîndu-l să capete o configurație sonoră complexă. În acest sens, se observă păstrarea, bunăoară, a auftaktului, a ritmului dublu punctat, a melodiei avîntate, a frazării cvadrate. Cu toate acestea, George Enescu dispune într-o asemenea manieră intervalică, armonizează într-așa fel conductul melodic, încît imprimă tiparelor o nouă entitate. Tocmai acest aspect dual, perpetuarea unor procedee dar insolitul substanței este caracteristic stilului enescian din această etapă

și, probabil, nu numai. Astfel, secunda mică, prin coborîrea treptei a VI-a a lui La major și terța mică stau la baza motivului primei secțiuni avînd un acompaniament trasat în contururi eliptice, cu o armonie melodizată, soldată cu o cadență dual ă.

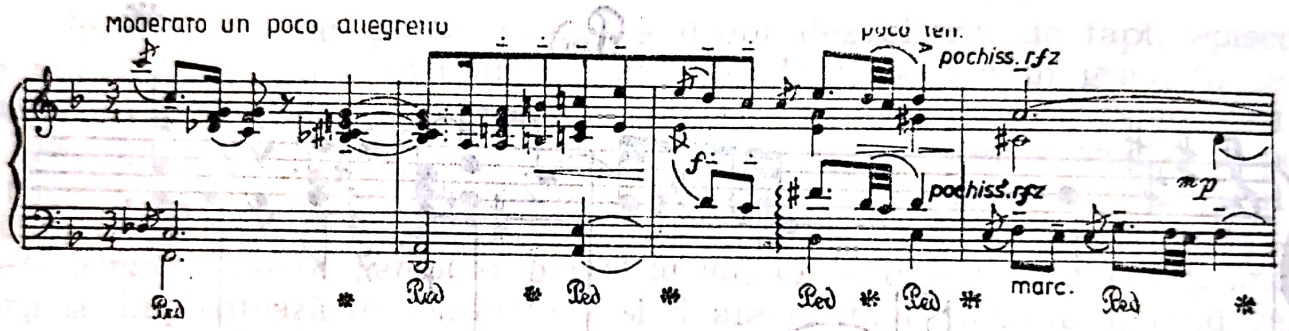


Această temă în reluare, face cadență pe fa diez major, încheind cele opt măsuri ale perioadei. Se va readuce sub forma a trei variațiuni, de fapt secțiuni, care ar alcătui prima parte a formei complexe și ample de lied, avînd secțiunea centrală contrastantă. Toate variațiunile sînt destul de apropiate ca atmosferă, lirice, ușor dansante, diferențiindu-se prin înveșmîntare. Prima păstrează factura omofonă, dar din nucleul motivului se desprind formule imitative, replici complementare, înfloriturl, rulade melismatice, schițări contramelodice care îmbogățesc expresia, centrul tonal La major rămînînd însă inflexibil.

Următoarea variațiune, în fa diez minor, e plasată în registrul grav, cu accente dramatice, are mers melodic fluent (fără întreruperile pauzelor), ca apoi să apară imitații și o pedală a dominantei. O desfășurare armonică paralelă prin secunde alăturate dispune etajat trei planuri, sexte și cvinte paralele în timp ce motivul revine în grav iar apoi în acut, cu broderii. Se încheie prin modularea în La major, evidențiind, prin repetare, intervalul de terță mică (afirmat an-

terior cu insistență) printr-un acord intonat descendent, amintind procedeul din *Mélodie*, imprimînd variațiunii un tipar ternar. Al treilea ciclu variațional e profilat spre cvarta lidică, dezvoltînd și mai contorsionat ceea ce se dobîndise în precedenta variațiune; scriitura capătă aspect contrapunctic, linear, putîndu-se detașa iarăși trei planuri, în care se infiltrează, ca un ostinato, motivul inițial, formulat ca o cantilenă cu aspect melismatic, ori ca incizii, ca aluzii îndepărtate, de o manieră care prefigurează sinuozități doinite. Și spre încheierea acestei secțiuni variaționale se strecoară același interval de terță, într-o conjunctură ce prefigurează tematismul din *Oedip*.

Variațională e și secțiunea B, centrală, în re minor, concepută tot pe fraze cvadrate, avînd o înfățișare melodico-armonică, oarecum mai convențională. Interesant este că, pe măsură ce înaintează variațiunile, în cadențele frazelor se afirmă tot mai grăitor formule cu caracter doinit, asemănătoare celor din *Suita a II-a de orchestră* și *Oedip*, tabloul Corintului.



Deci, se remarcă mai întîi motivul secțiunii centrale (primele două măsuri) și încheierea sa, în care sonoritățile românești generalizate, specifice stilului enescian sînt evidente.

Reluarea A-ului, imitativă, e în La major, avînd însă și aspecte caracteristice variațiunilor, în sensul desfășurării unor linii melodice susținute, încărcate de figurații, în registrul înalt. Nou în tratarea acestei reprize este că prezintă, de asemenea, formă ternară, reproducînd în miniatură tiparul întregii părți, adică elementul b are ca temă, ideea din secțiunea B, tratată nu în acorduri succesive, ci ca o cantilenă, armonizată mai degajat.

Apărînd nu în re minor, ci în La major, acest moment poate justifica interpretarea arhitecturii după principiile sonatei. Readucerea motivului inițial marchează și funcția codei în care însă reapare concluziv, intonația de terță mică descendentă, care fusese auzită ca formulă cadențială, atît în variațiunile primei părți, cît și ale celei de a doua, ceea ce înseamnă că i se conferă atribute sintetizatoare. Iată curioasa formă a *Mazurcii melancolice*:

A	B	A
a a1 a2 a3	b b1 b2 (b3)	a b a
la la la la	re mi	la la la
diez		

Astfel, în această formă, cele două teme contrastante sînt departajate, și după expunerea fiecăreia are loc o dezvoltare, pentru ca repriza să fie comprimată, sintetică, dinamizată.

Se naște întrebarea, prin ce s-ar justifica prezența cuvîntului „melancolică" în titlu? Credem că răspunsul se află în expresia lirică, reflexivă, melancolică a meandrelor melodice conferite de variațiunile ambelor teme ale secțiunilor, cît și în acele divisi din cadențe.

O formă ternară și mai complexă evidențiază *Burlesca,* partea a patra, *Vivace, non troppo,* în Re major, acreditată drept *Scherzo cu trio*[290]. Practic, schema este A B A B A, cu contrastul tonal Re major — Si bemol major. Evident, această schemă e prea simplificată, căci în cadrul primei secțiuni, A, există o structură ternară (abc), două teme contrastante, B-ul este de tip complex, c b c b. Mai departe, temele revin întotdeauna modificate, îmbogățindu-și înfățișarea, în al doilea B — secțiunea e ccb, în tonalitatea de bază, deci iarăși acționează principiul sonatei, iar ultimul A este sintetic, cele două teme principale ale partiturii fiind alăturate (a și c).

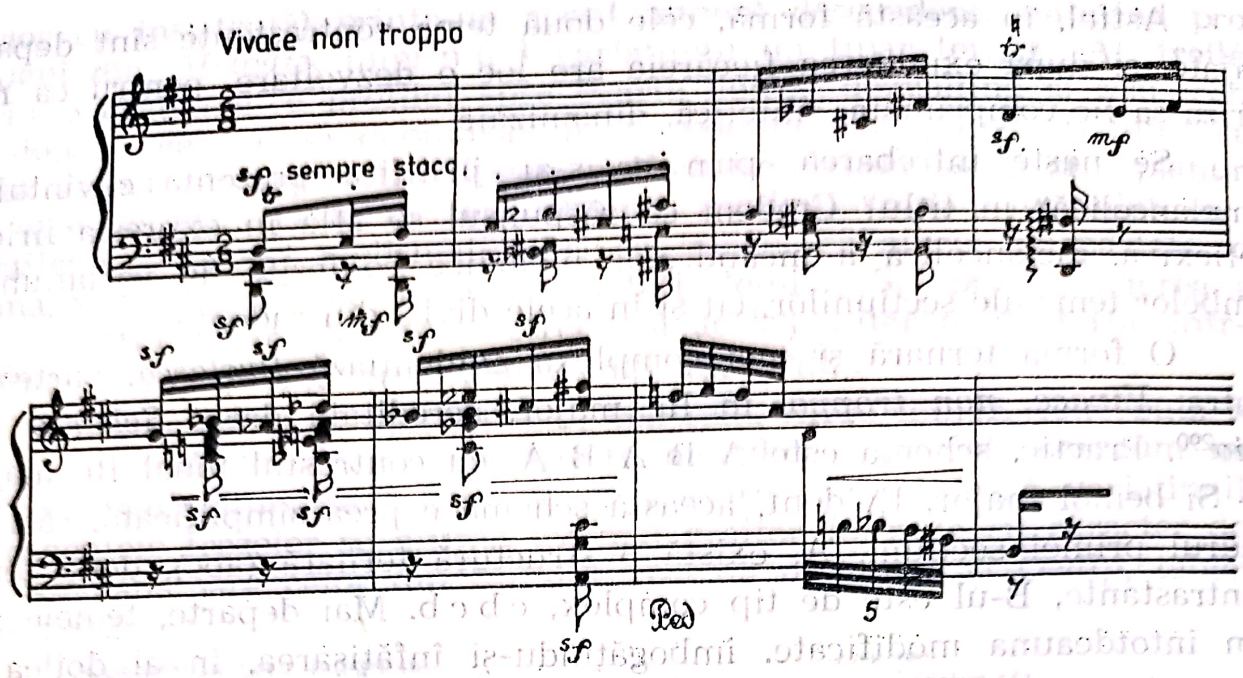
În *Burlesca* se pot sesiza numeroase elemente înnoitoare, incomparabil mai multe decît în părțile precedente. Mai întîi, aspectul pianistic atrage atenția prin dificultățile extraordinare pe care le ridică această muzică, plăsmuită din entități ce par disparate, din succesiuni de pasaje dificile, datorită contrastelor permanente, schimbărilor de registre, tempo-ului precipitat, scriiturii acordice înțesată de cromatisme. Apoi, în gîndirea tematică se întrevăd aspecte neobișnuite, concretizate în linii ce nu mai sînt cantabile, de tip vocal, ci puternic instrumentalizate, nonrepetitive, pe mici secțiuni, antrenînd nu numai un larg ambitus, polii opuși ai registrelor, dar și traiecte complementare.

Cît privește expresia, e zglobie și, totodată, grotescă, căpătînd dimensiuni dramatice, neobișnuite, într-un demers expresionist, încărcat de culori mohorîte. Să nu se înțeleagă că muzica e deprimantă, nicidecum. E o stare de puternică trăire și alertă, cu crispări și înseninări, cu fascinante ritmuri și desene cromatice ce trimit fantezia spre scene sarcastice, potențînd expresii halucinante, macabre. Probabil, spectrul războiului a acționat asupra fanteziei tînărului compozitor.

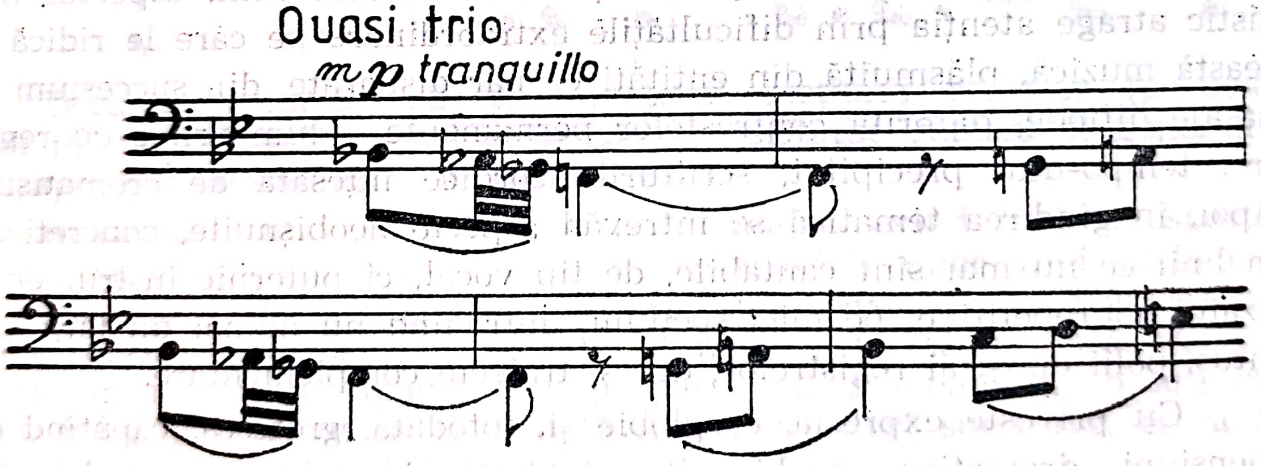
În tema principală, declanșatoare de energii, se remarcă o liberă înglobare a treptelor cromatice în cadrul tonalității Re major, ca și arcul melodic perfect, cu revenirea la punctul de pornire, tonica, într-o simetrie clară 3+3+2.

---

[290] Ienei, Aurora, *Op. cit.*, p. VII.



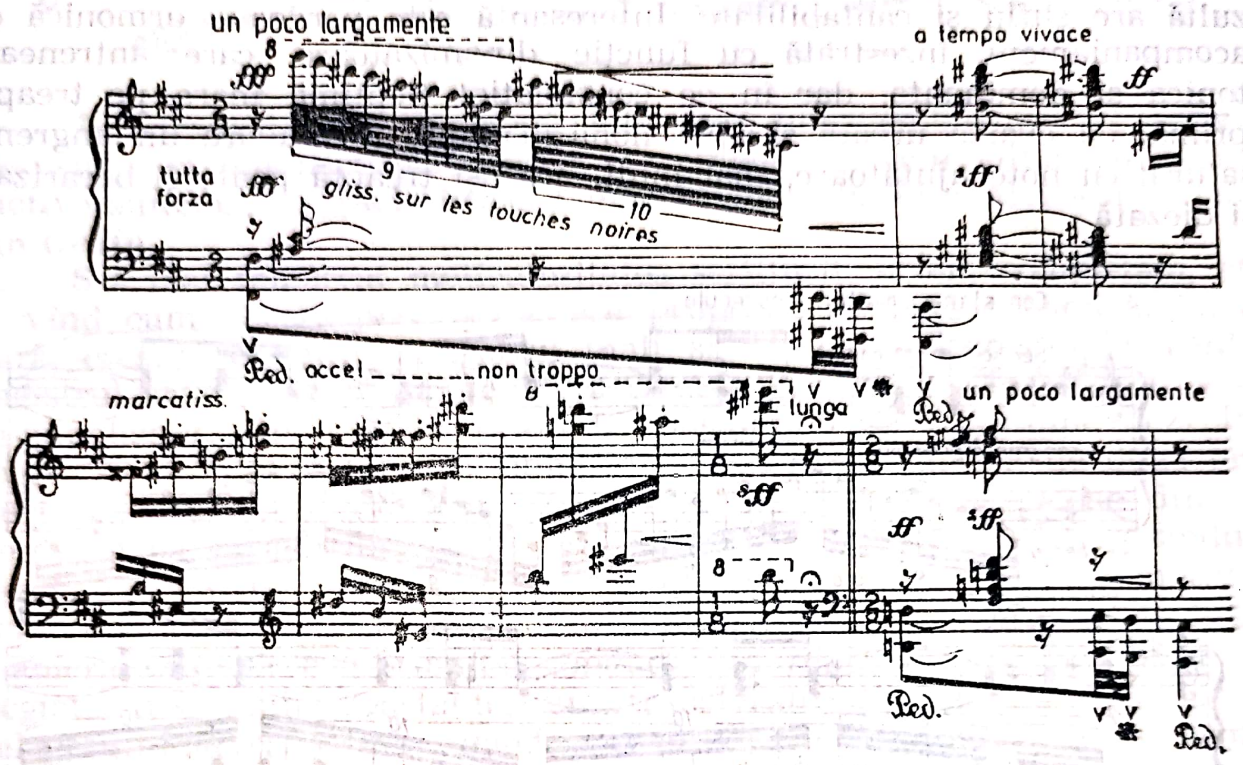
Tema b are un și mai evident caracter de joc, favorizînd asociații spre pagini de Mussorgski, Debussy, care este însă și mai limpede atestat de tema C, cu un desen sinuos, șerpuitor.



Menirea sa e să antreneze derulări polimelodice, trimițînd spre un nou motiv care a fost identificat a fi drept forma recurentă și transpusă a celebrului BACH-[291], ce conduce la mersuri paralele debussyste, de remarcabilă inventivitate. Sînt unele elemente care premerg scriitura în „caracter popular românesc" a *Sonatei nr. 3 pentru pian și vioară.* Poliritmiile, acordurile neobișnuite deduse din planul melodic (bunăoară patru secunde mici alăturate), pledează pentru o gîndire muzicală foarte personală, ce se relevă și în felul cum George Enescu încheie această parte. În general, codele sînt spectaculoase, cu precipitări ritmico-acordice strălucitoare, după ce realizase momentul maxim al tensiunii sta-

[291] Oană-Pop, R. *Op. cit.*, p. 50.

bilind un dialog, un fel de suprapunere a temelor C și A, într-o manieră ce parcă trimite o reverență lui Fr. Liszt.



Sînt extraordinare indicațiile înscrise în partitură, relevînd minuțiozitatea cu care George Enescu urmărea actul interpretării, pentru a se intui cît mai bine intențiile sale. Și în acest plan, muzicianul român înscrie, fără îndoială, o filă în mersul istoric al facturii instrumentale.

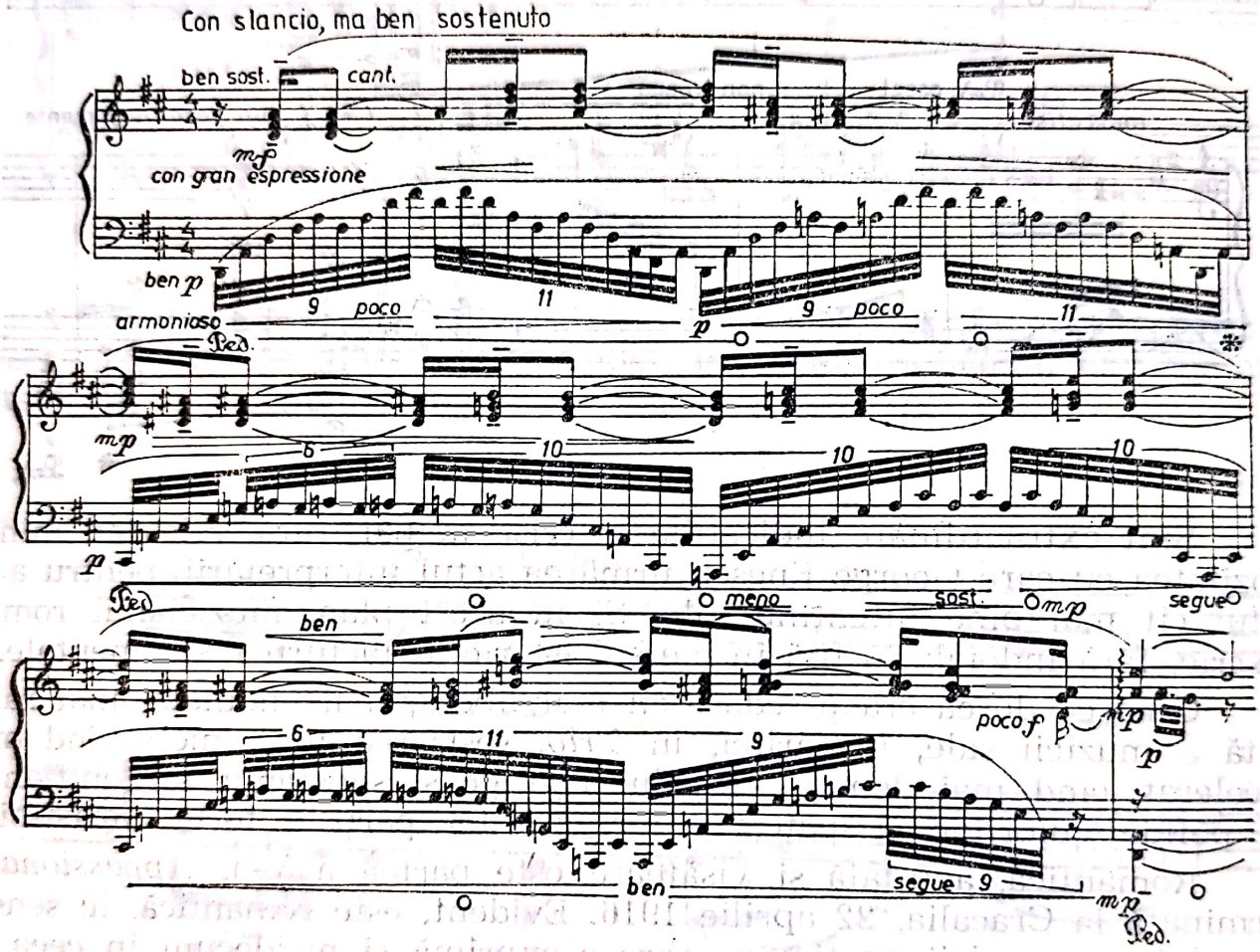
Ceea ce dorea era o redare cît mai liberă, mai ondulată, mai rafinată a muzicii sale, urmărind, în *Trio,* sesizarea unui mers cînd mai accelerat, cînd mai domol... Suflul energic și substanța sa tonifiantă, în pofida culorilor crispate, conferă acestei părți o forță irezistibilă.

Romantică, avîntată și visătoare este partea a V-a, *Appassionato,* terminată la Cracalia, 22 aprilie 1916. Evident, este romantică, în sensul elanului și revenirii poetice pe care o exprimă și nicidecum în ceea ce privește limbajul folosit, modern și spectaculos. Este adevărat, însă, că există ceva în această muzică generoasă, care pare să răscolească memoria, pentru a descoperi repere cunoscute.

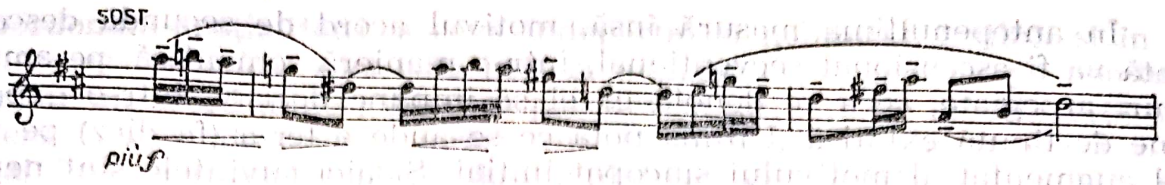
Appassionato este o piesă de mare amplitudine pianistică, ce solicită o remarcabilă dezinvoltură instrumentală, avînd înfățișarea unui coral armonic cu mers paralel, brodat pe o avalanșă de acorduri desfăcute în succesive arcade, în diviziuni ritmice excepționale (nonolete, undecimolete, sextolete, decimolete, septolete...). La acestea se adaugă figurații armonice, rezultînd din polimelodizarea scriiturii, din planuri ce se confruntă și se întrepătrund, din redimensionări variaționale care presupun un travaliu intens.

Vectorul acestei părți, care domină întreaga mișcare, este o melopee cu un bogat potențial expresiv, dovadă fiind și indicația, „con

grave espressione", structurată pe melodia unor paralelisme armonice atacate repetitiv, printr-o valoare ritmică anticipativă, într-un mers sincopat care-i conferă o anume complexitate, chiar dacă linia ce rezultă are suflu și cantabilitate. Interesantă este perdeaua armonică de acompaniament, înzestrată cu funcție dinamizatoare, care antrenează tonica și dominanta, dar în ce constelație! Septimă mare pe treapta primă, cu cvarta urcată și apoi nonă. Treapta a V-a are un angrenaj saturat cu note ajutătoare, mai mult, aceeași treaptă poate fi becarizată și diezată.

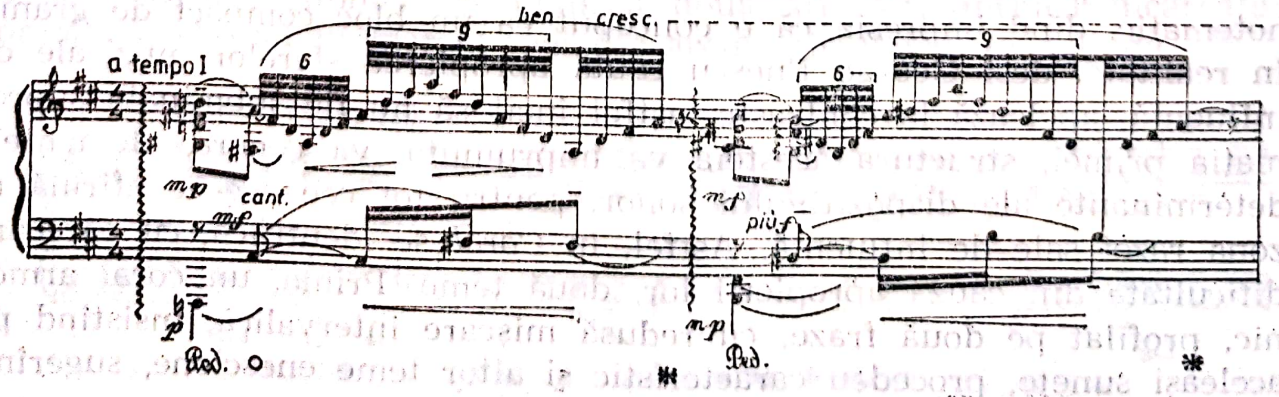


De observat insistența pe anumite intervale (terța mică), ca și cadențarea pe secundă mică descendentă *(fa diez-mi, mi-re)*. În metamorfozările tematice ulterioare, îndeosebi această ultimă emblemă va căpăta o deosebită greutate. Din magma acestei melopei se vor plămădi noi entități, o formulă în mers de sexte paralele (măsura a patra) și cîte un crochiu ce pare a pregăti ceva, ca și secțiuni parțiale ale temei principale. A doua temă ca importanță apare aici la dominantă și se reia în două reprize, ultima transpusă în Re major, tonalitatea acestei părți. Înseamnă că principiile formei de sonată guvernează desfășurarea acestei mișcări cu puternică alură variațională. Planurile melodice imitative sînt prezente în a doua temă, oarecum firavă, timidă, comparativ cu robustețea și impetuozitatea primei.



În desenul ei se remarcă tatonarea unor embleme care se vor desprinde și din partituri ce vor fi compuse în anii viitori, devenind motive autonome, caracteristice, bunăoară formula leitmotivică a Omului din *Oedip*.

S-a mai remarcat meticulozitatea scriiturii, acum, completăm, observînd cum fiecare plan, voce, are propria-i recuzită dinamică, bunăoară, crescendo pentru registrul înalt și, totodată, decrescendo pentru registrul grav, ceea ce înseamnă că George Enescu le diferențiază, le individualizează. În ceea ce poate fi considerată ca variațiune dezvoltătoare, se profilează tot mai limpede o structură acordică de două grupuri de triolete descendente, care sînt desfășurări desprinse din cadența temei principale, către care converg cascade acordice, găsindu-și rezolvarea. Acum acest angrenaj se comportă ca al patrulea motiv al acestei mișcări. Din nou un val cu entitățile tematice reformulate într-o manieră tot mai comprimată, conduc spre repriză, cînd figurațiile arpegiate, mai puțin constante, sînt transferate de registrul superior, în cel grav; doar ca o linie melodică se desfășoară lapidar, motivul principal. Imediat urmează tema secundară (a treia în ordinea apariției), ca apoi din nou să revină motivul principal și iarăși tema secundară în Re major, în octave. Spre codă conduce un motiv ce are desenul cunoscut din *Mazurca melancolică*, și aici se produce o sublimare, o dialogare, în fond o contopire a două entități motivice, reduse la un interval caracteristic. În fond, e ceea ce apare generalizat din tema principală, a) sexta inaugurală care acum are virtuțile unui motiv și b) două acorduri dispuse descendent, în mers de secundă mare. Procesul acesta ni se pare general, deoarece, de la o temă largă prin continuă restrîngere, se ajunge la o emblemă condensată, sintetizată în două sunete. Remarcăm faptul că motivul de secunde descinde din cadența temei principale. Dar nu numai. Se identifică și la începutul temei secundare, ceea ce înseamnă că, în coda mișcării e vorba de dialogul, de generalizarea celor două teme protagoniste. Iată-le:



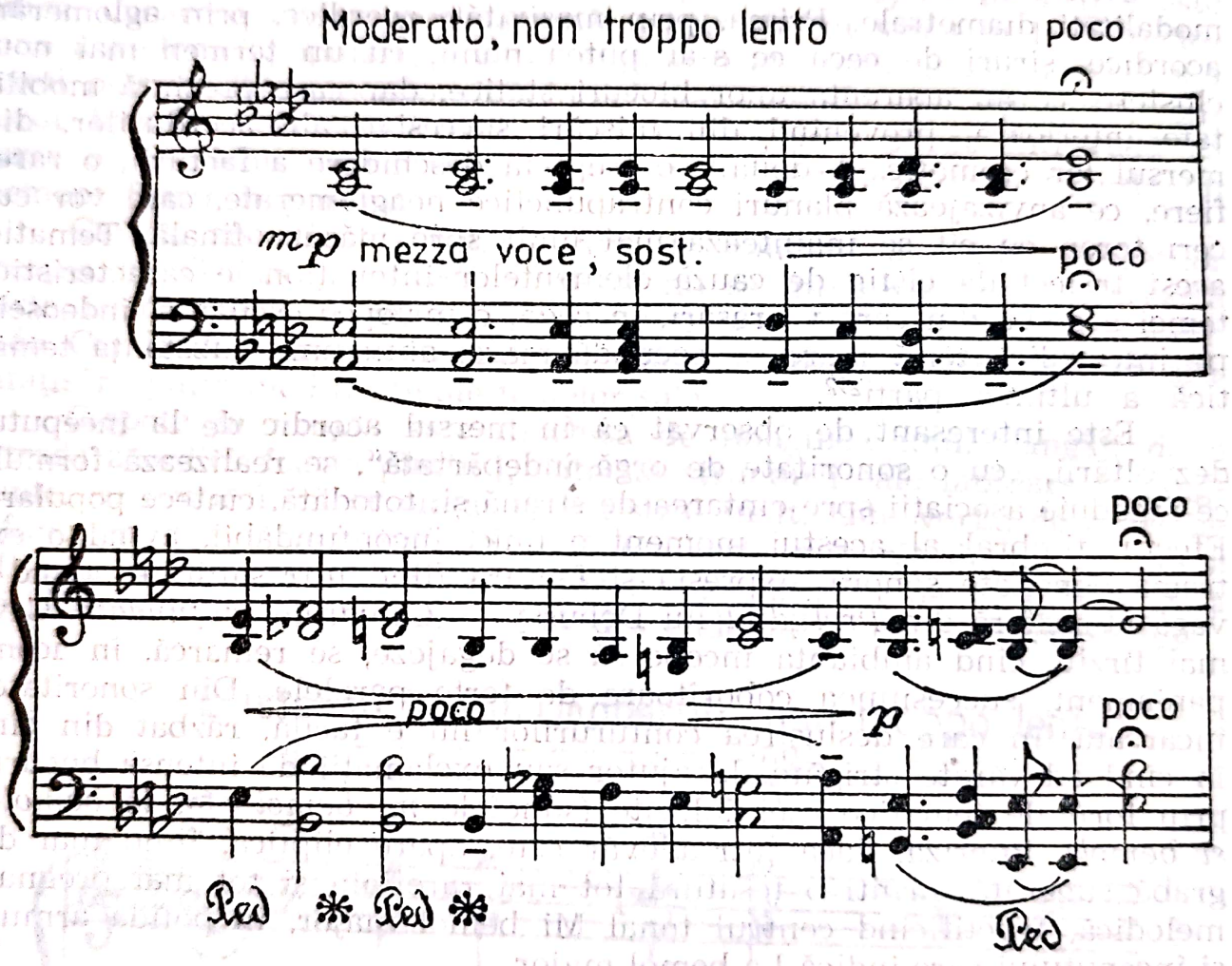
În antepenultima măsură însă, motivul acord de secundă descendentă va fi ascensionat secvențional, într-o manieră romantică, pe ample arcuri arpegiate, ceea ce denotă că el se impune decisiv, într-o expansiune de ținută extatică. Ultima notă ce se aude e terța (fa diez) pe ritmul augmentat al motivului sincopat inițial. Și aici cuvintele sînt neputincioase față de incandescența acestei muzici avîntate și consistente, proiectată cu o remarcabilă inventivitate și măiestrie. Judecat prin prisma acestor pagini din *Suita op. 18*, George Enescu este un gigant al muzicii secolului al XX-lea. Dar nici celelalte două părți care urmează nu sînt mai prejos.

Coral, partea a VI-a, semnată după ultima bară de măsură Sinaia, 17 iunie 1916, oferă o muzică densă, o profundă meditație și reculegere, în care dramatismul se învecinează cu nădejdea și noblețea. Nu se poate ști care e natura *Coralului* pe care George Enescu a avut-o în vedere cînd a compus această parte, dacă a urmărit sau folosit un model anume, un citat, dacă acesta e implicat în cîntarea bizantină sau gregoriană. Cert este că, în mai multe partituri, în interviuri sînt referiri indubitabile, ce atestă interesul său spre cîntarea de strană orientală. Noțiunea de *Coral* poate fi justificată prin mersul vocal, izoritmic al mai multor voci. Sub acest aspect, probabil, se legitimează în cel mai înalt grad titlul aici, deși, probabil, nu numai. În orice caz, expunerile celor două teme principale sînt de factură corală, la patru și respectiv trei voci. Ceea ce se întîmplă apoi cu aceste teme aparține travaliului și, în acest plan, George Enescu realizează sonorități extraordinare, conducînd de o asemenea manieră vocile către blocuri armonice monumentale, cu rezonanțe grave, solemne, eroice și tragice, cîntînd demnitatea în fața implacabilului destin.

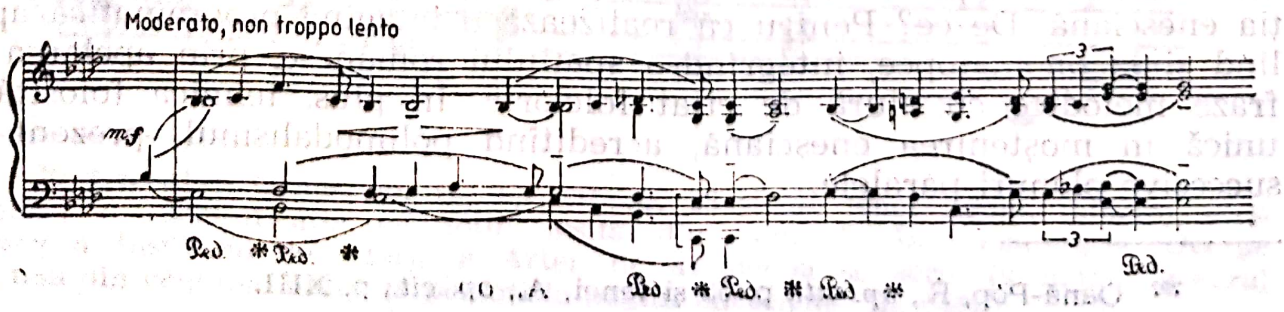
Pornind de la înlănțuiri armonice compacte, statice, cu mers molcom, compozitorul parcurge o gradație interioară de o neobișnuită forță, mijloacele melodice fiind minime, polifonice de asemenea. Omofonia, dacă nu și eterofonia, timbrul și spațialitatea își dau concursul la edificarea spiralei sonore, într-un demers cu adevărat rubato, ce nu are nevoie de metru. Astfel, George Enescu nu indică măsura, ea e interioară, barele de măsură apar din cînd în cînd, dar nu pentru a grupa valori de durată ci, mai degrabă, fraze, segmente. *Coralul* este singura pagină enesciană fără indicația măsurii.

La o privire superficială, materialul muzical al acestei părți e monotematic, dînd impresia că e conceput ca un bloc compact de granit. În realitate, deși George Enescu caută apropierea sferelor muzicale de influență, apelează la contraste, astfel încît să nu fie subminată supremația primei, structura acesteia va împrumuta, va genera, elementele determinante ale dispozitivului sonor, pentru tot ceea ce se afirmă în zona razei sale de influență. Astfel, în *Coral* se identifică, cu oarecare dificultate din cauza apropierii lor, două teme. Prima, un coral armonic, profilat pe două fraze, cu redusă mișcare intervalică, insistînd pe aceleași sunete, procedeu caracteristic și altor teme enesciene, sugerînd

coordonata spațialității, a ceva îndepărtat și nelimitat, întîlnit și în *Mazurca melancolică*. Aici este însă și mai extins, cadențînd pe dominantă printr-un acord minor, după ce parcursese formații de primă, terță mare, mers în secunde mici și iarăși salt de terță mică. A doua frază e ceva mai întinsă și mai mobilă, deși ambitusul de cvintă, sub aspect intervalic, nu e depășit. Și armonic, mișcarea e statică, trenează fundamentala, ce permite relații plagale, treptele a VI-a și a IV-a. Interesantă este înlănțuirea acordică *si bemol minor — Si bemol major*, într-un mers mai suplu ce antrenează trepte secundare.



Continuarea ei se face într-o factură mai încărcată, în acorduri de octave. Deși polifonică, și tema a doua are o puternică încărcătură omofonă, etalînd în mersul melodic arcuri simetrice, în oglindă.



Și această temă e reluată într-o extindere a registrelor, spre ambii poli, recurgîndu-se la octave. Din nou tema principală, într-o factură larg armonică, își consolidează profilul, încheind ceea ce pare a fi expoziția. Ca o codă, apar, într-o sublimată esență, elementele dominante ale temei, în fortissimo, în valori ritmice augmentate, pentru a o detașa, oferind relația melodică *mi bemol — fa (în acord cu re bemol)* și *la bemol* — salt de sextă mare coborîtoare — *Si bemol*. Celula motivică de secundă, inclusiv inversată, a fost vehiculată în părțile acestei *Suite*, ceea ce denotă că deține o funcție dramaturgică cimentatoare.

Dezvoltarea variațională se realizează în două etape sau în două modalități diametrale. Prima, prin masivități acordice, prin aglomerări acordice, șiruri de ceea ce s-ar putea numi, cu un termen mai nou, clustere, ce au aparența unor blocuri statice, dar care prezintă mobilitate interioară, provenind din mișcări succesive ale acordurilor, din mersul lor cromatic. A doua e o treptată deschidere a facturii, o rarefiere, ce anvizajează planuri contrapunctice neaglomerate, care vor cuceri teren cu cît se înaintează mai mult spre măsura finală. Tematic, acest traiect dă cîștig de cauză elementelor intonaționale caracteristice temei a doua, din care va răsări, în coda, o melopee oscilantă, îndeosebi pe intervalica terță mare — secundă mare, anticipînd substanța tematică a ultimei părți[292].

Este interesant de observat că în mersul acordic de la începutul dezvoltării, „cu o sonoritate de orgă îndepărtată", se realizează formule ce îngăduie asociații spre cîntarea de strană și, totodată, cîntece populare. Efectul timbral al acestui moment e unic, inconfundabil, avînd o extremă densitate sonoră, expresia și factura fiind ultrasaturate, avînd o vagă atmosferă din *Preludiul* lui Debussy — *Catedrala scufundată*. Ceva mai tîrziu, cînd ambianța începe să se degajeze, se remarcă, în acompaniament, succesiunea coborîtoare de terțe paralele. Din sonoritatea încărcată, în care deslușirea contururilor nu e facilă, răzbat din cînd în cînd adevărate strigăte de ajutor sau exclamații de intensă bucurie, prin formule tematice esențializate (sunetele *mi bemol—fa; la bemol—si bemol*). Repriza, dacă într-adevăr este, apare eliptică, fiind mai degrabă sugerată, printr-o țesătură tot mai rarefiată și tot mai pregnant melodică, fructificînd centrul tonal Mi bemol major, în pofida armurii și începutului care indică La bemol major.

Deși riscul este mare pentru a detașa importanța, frumusețea și valoarea artistică a vreuneia dintre cele 7 părți ale *Suitei nr. 3*, totuși credem că ultima, *Clopote în noapte (Carillon nocturne)* justifică o atare atitudine, făcînd parte din categoria paginilor celor mai aparte din creația enesciană. De ce? Pentru că realizează o imagine programatică apelînd și la onomatopee, integrînd-o spațiului românesc, prin apelarea la fraze melodice cu alură de citat folcloric. În plus, tehnica folosită e unică în moștenirea enesciană, acreditînd polimodalismul, prezent în succesive planuri paralele.

---

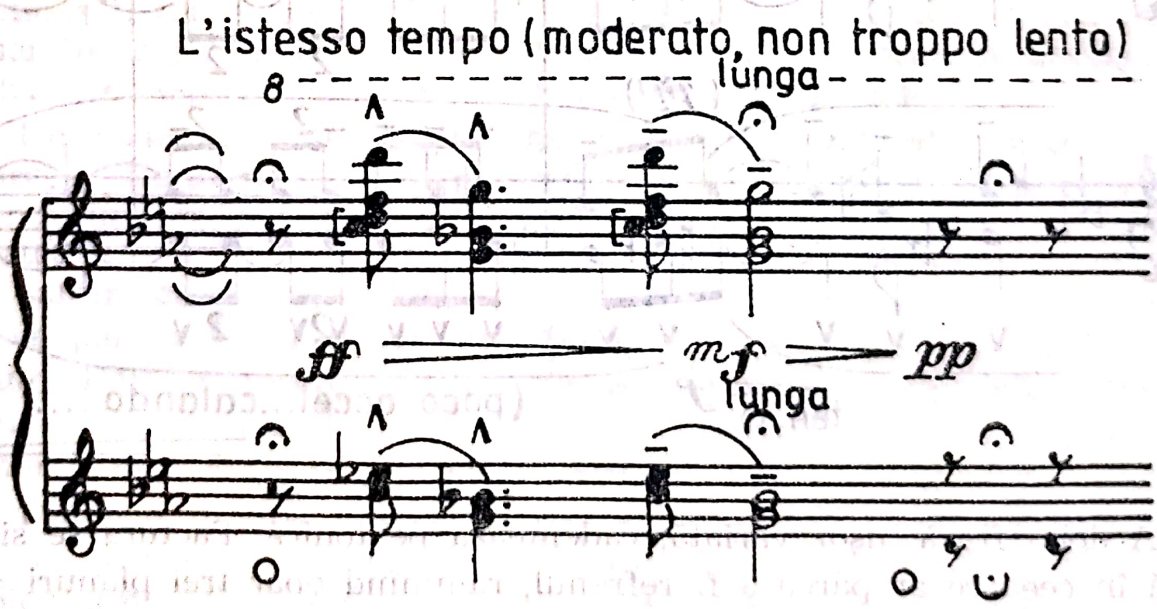
[292] Oană-Pop, R., *op. cit.*, p. 53 și Ienei, A., *op. cit.*, p. XIII.

Terminată la Sinaia, în vara anului 1916, 2 iulie, partea a șaptea se desfășoară în continuarea precedentei, avînd aceeași tonalitate, Mi bemol major, același tempo: *moderato non troppo lento*. Metrul, însă, va fi precizat din măsura a doua, 9/8.

Prin prisma caracterului foarte românesc al acestei părți *Suita op. 18* realizează joncțiunea, dacă e necesară, între *Poema Română* și cele două *Rapsodii Române*, pe de o parte și *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară*, *Sonata nr. 1 pentru pian*, *Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian* și *Suitele nr. 3*, *Săteasca* și *Impresii din copilărie*. Cu toate acestea, prin maniera utilizării atributelor cîntecului popular, *Clopote în noapte* este unică, deoarece prelucrarea savantă urmărește cu strictețe linia recto-tono a melodiei populare, a cărei origine poate fi un model atestat sau rodul plăsmuirii compozitorului, în cel mai autentic stil. Mai mult, conturul frazelor, caracterul recitativic-cantabil, lasă să se întrevadă că sursa ori modelul urmat provine din mediul țărănesc, ceea ce este un element foarte important.

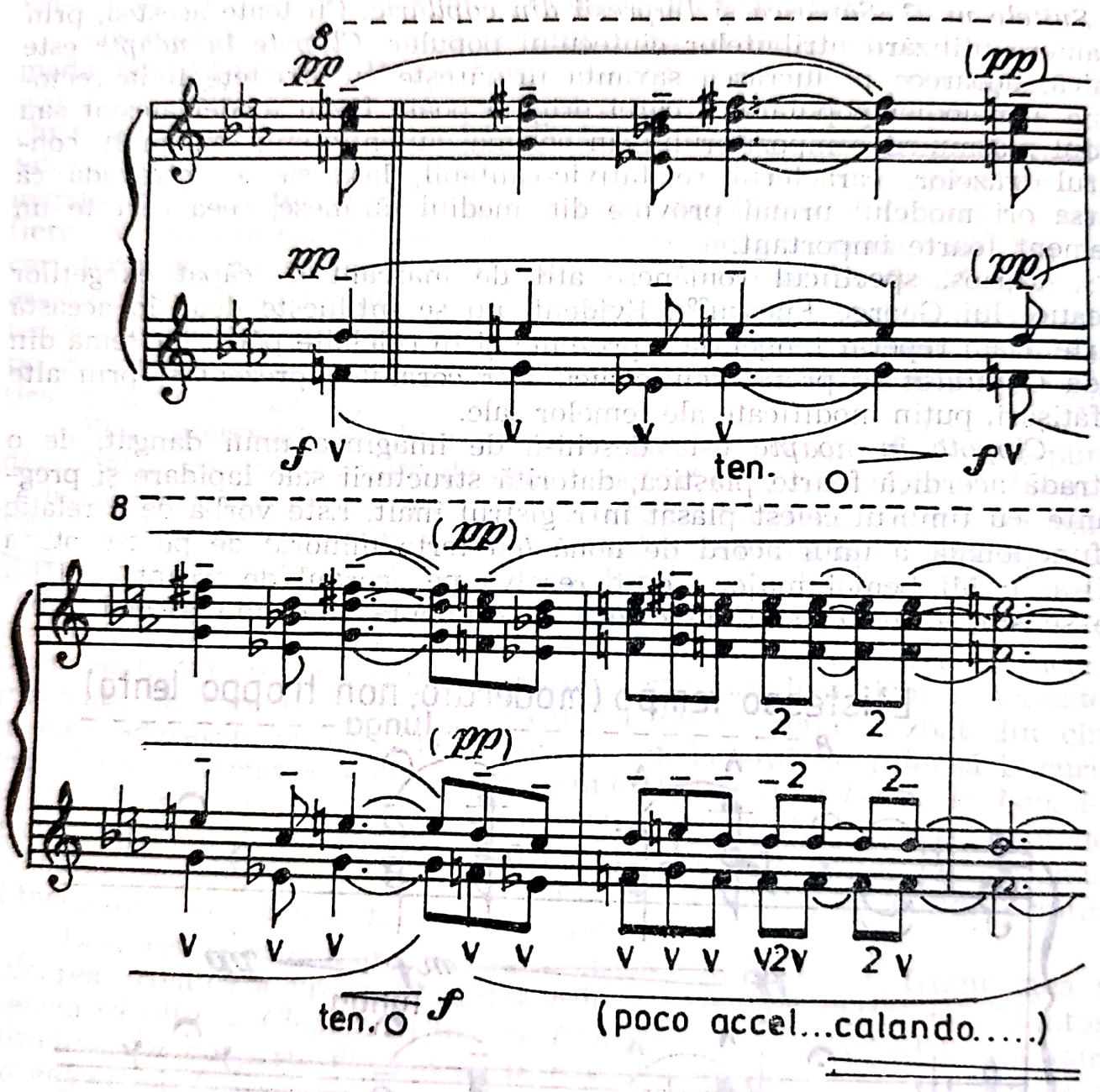
Curios, specificul românesc atît de marcant a scăpat exegeților creației lui George Enescu[293]. Evident, nu se întîlnește doar în această parte, i-am reperat tangențiala prezență și în celelalte părți, iar tema din coda *Coralului* se preia identic aici. Dar coralul e prezent și prin alte înfățișări, puțin modificate ale temelor sale.

Clopote în noapte este deschisă de imaginea unui dangăt, de o intradă acordică foarte plastică, datorită structurii sale lapidare și pregnante, cu timbrul celest plasat în registrul înalt. Este vorba de o relație bifuncțională a unui acord de nonă (cu terța minoră) de pe treapta a VII-a în Mi bemol major, ce se rezolvă pe acordul de treapta a III-a de sensuri diferite, salt de cvartă descendentă și cvintă ascendentă.

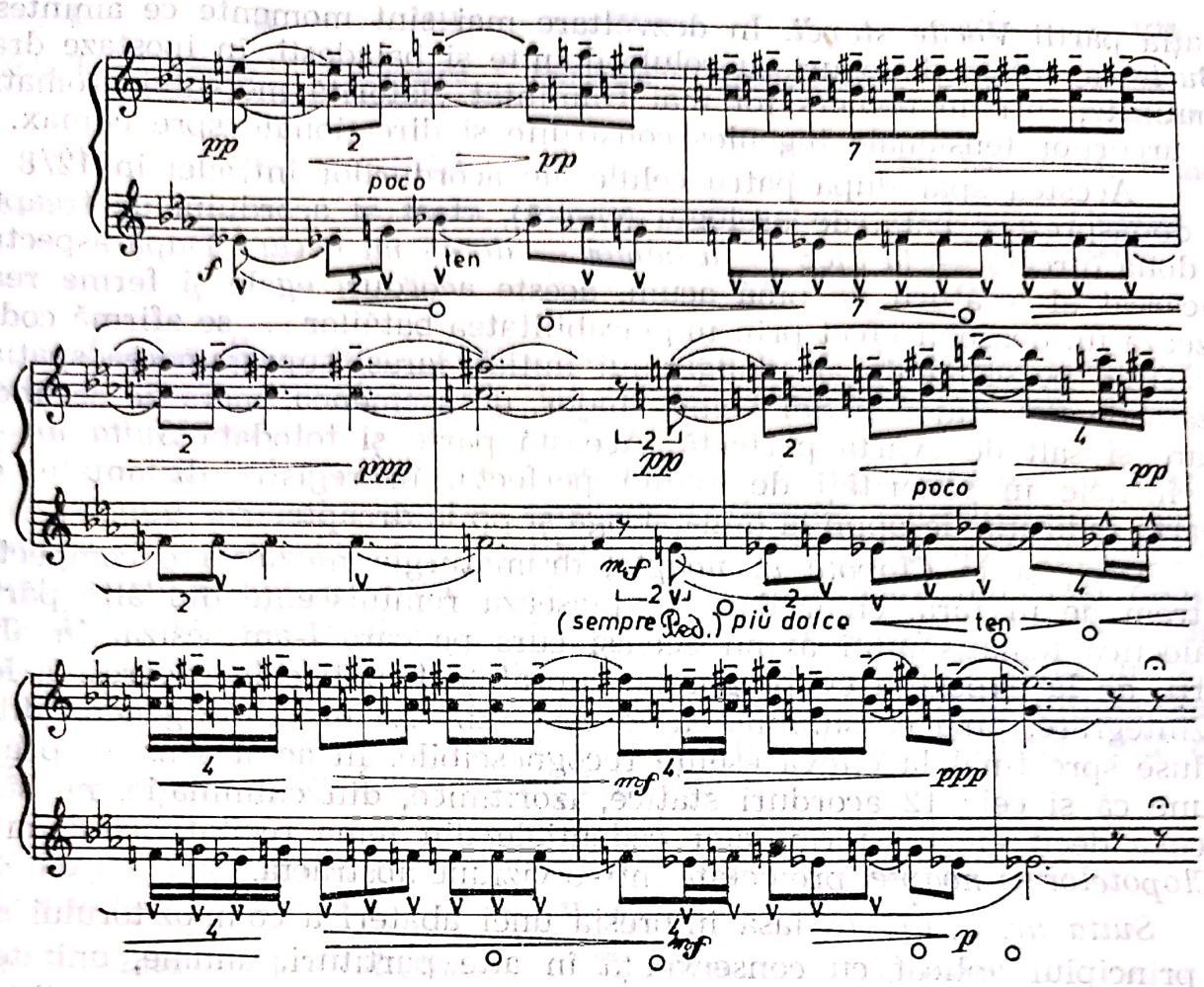


[293] Excepție: Oană-Pop. R., *op. cit.*, p. 53 și A. Ienei (idem, ibidem), atribuindu-i o „semnificație cu totul ieșită din comun". În monografia *George Enescu* a Institutului de Istorie a Artei, de asemenea se scrie la modul general „... una din cele mai autentic personale pagini enesciene" (p. 447).

Ceea ce urmează este tema, un recitativ tricordic, frigic, de puternică expresie doinită, prezentată în mers recto-tono armonic paralel, astfel încît liniile sale sînt politonale, polimodale: Mi bemol major, Do major, Si bemol major, și Re major, mai simplu, melodia e armonizată cu acorduri paralele de nonă, de un efect pe cît de straniu, pe atît de ingenios. Prima frază cadențează pe treapta a doua.



A doua frază, ușor variată, cadențează pe tonică. Factura se simplifică în ceea ce ar părea a fi refrenul, rămînînd doar trei planuri paralele. Numai că acestea sînt dispuse politonal, deci, și mai disonante: Mi bemol, Mi și Sol major, descriind o melodică tipic românească, cu o lungă cadențare, iarăși dorică, pentru ca apoi, a doua, în fapt a patra, să revină la tonică, după un parcurs melodic variațional.



Acordul intradă își face apariția, după care urmează o dezvoltare variațională, un dialog purtat de fragmente ale motivului doinit, acum și mai încărcat, septime mari suprapuse sextelor mari în desfășurări paralele. Le răspund clinchete, ce provin din tema intradei.

Un moment iarăși foarte interesant, *ben animato*, pare o dezvoltare a suprafețelor doinite, continuînd ceea ce am considerat a fi refrenul, în mers paralel, pe trei axe tonale *(Mi bemol, Mi și Sol major)*. Unitatea ritmică e șaisprezecimea și optimea, ambitusul se extinde, apar salturi de cvartă perfectă ca piloni de sprijin, marcînd o atmosferă ce pare a fi legendară, baladescă (îndeosebi cadența), cu final de bucium. Dar nu numai, căci pe alocuri, sonoritatea obținută îndreaptă gîndul și spre timbruri violonistice specifice, practici lăutărești așa cum vor mai fi întîlnite în *Impresii din copilărie*.

Din nou se aude dangătul intradei, ca un ecou prelung în liniștea nopții . . . Un acord arpegiat, „armonioso“, de zece sunete, conduce spre un bloc armonic de pătrimi „tempo de Choral“ care pare a sugera bătăi de clopot, fiind o variantă a temei principale din partea anterioară *Coral*. Un alt arpegiu face joncțiunea cu un alt segment variațional, pe elementele aceluiași motiv din *Coral*, după care apar acorduri mai complexe cu mers cromatic, purtînd tot ecouri din coral, dar și din culmi-

nația părții *Vocile stepei*. În dezvoltare mai sînt momente ce amintesc *Burlesca*, tot în dialoguri cu celule doinite și baladești, în ipostaze dramatizate, într-un demers tot mai frămîntat, datorită mersului cromatic și arcurilor tensionale ingenios construite și direcționate spre climax.

Acestea apar după patru celule ale acordurilor intradei în 12/8 și a douăsprezece bătăi de orologiu (clopot), efect al acordului de treapta a doua (urcată — *fa diez — la bemol — do — mi becar*). După aspectul încărcat al țesăturii de pînă acum, aceste acorduri egale și ferme realizează un deosebit efect prin implacabilitatea bătăilor . . . se afirmă coda, insistînd pe elemente ale dangătului inițial, iarăși suprapunerea spațializată de Sol major și Sol bemol major, de asemenea, mers de secundă mare și salt de cvartă perfectă. Această parte și totodată *Suita nr. 3*, se încheie în sonorități de cvintă perfectă, în registre distanțate, ce poartă indicația de pppp la mîna stîngă și pp la dreapta.

Deci, și în *Clopote în noapte*, dramaturgia muzicală e compactă, extrem de unitară, chiar dacă se plasează reminiscențe din alte părți, dialectica tematismului avînd același curs pe care l-am sesizat în alte părți, de la expoziția cu pregnante suprafețe tematice la progresiva lor dezintegrare, pînă ce sublimarea se concretizează în celule generalizate, reduse spre final la cîteva esențe recognoscibile. În acest sens, se poate spune că și cele 12 acorduri statice, izoritmice, din culminație, nu sînt altceva decît efectul formulelor cadențiale din tema recitativico-doinită a *Clopotelor în noapte*, proiectate într-o viziune abstractă.

Suita nr. 3, op. 18 lasă impresia unei abateri a compozitorului de la principiul aplicat cu consecvență în alte partituri, anume, unitatea tuturor părților prin embleme ciclice, variaționale. O cercetare analitică conduce la concluzia că George Enescu nu a abdicat de la acest principiu nici în această *Suită*, realizîndu-l într-o manieră mai sintetică, diseminînd celula de terță mică și secundă mare (ceea ce va exclude variante) în toate părțile, mai exact, în toate motivele importante. Evident, se poate obiecta că aceste intervale se găsesc în creația oricărui compozitor. Desigur, numai că George Enescu le conferă un asemenea plasament, le reia atît de insistent și în momente atît de decisive, încît le conferă o anume greutate și semnificație. În plus, prin prisma succesiunii părților, cît și prin unele atribute de simetrie, se poate observa o dispunere în oglindă a întregii *Suite*, într-un fel ce pare prefigurat prin tema arcuită, boltită a *Melodiei*, sau a frazei secunde (măsurile 3—4) din *Mazurca melancolică*. Bineînțeles, fiecare parte are individualitatea sa. Cu toate acestea, este clar că partea a patra, centrală, cea mai extinsă și mai dinamică în privința tempoului, e o axă de simetrie față de primele și ultimele trei. De asemenea, prima și ultima au caracter meditativ, liric, fiind mai domoale. De asemenea, părțile II și VI se înrudesc în privința tematismului și a conținutului, a expresiei meditativ filozofice. Cît privește părțile III și V, ele sînt dominate de avînt romantic și expresivitate:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Melodic	*Vocile stepei*	*Mazurca melancolica*	*Burlesca*	*Appassionato*	*Coral*	*Clopote în noapte*
Sol	mi	La	Re	Re	Mi bemol	Mi bemol
Andantino	*Allegro moderato*	*Moderato, un poco allegro*	*Vivace, non troppo*	*Con slancio, ma ben sostenuto*	*Moderato, non troppo lento*	*L'istesso tempo*

Așadar, *Suita nr. 3 pentru pian*, prea puțin cunoscută și apreciată, este o creație complexă, etalînd sinteza enesciană pe linia afirmării moderne a specificității naționale.

Compunînd patru suite pentru pian, George Enescu și-a pregătit cu minuție arsenalul pentru escaladarea treptei superioare — sonata, gen în care a compus trei partituri importante după anul 1920. Suitele sînt mărturii ale ascensiunii sale componistice, care indică și oscilații în determinarea genului, pornind de la acreditarea tiparului baroc, înălțînd un splendid monument de alură neoclasică în *Suita nr. 2*, ca apoi să ajungă la o impunătoare deschidere stilistică în ultima *Suită*, ce atestă preocupări susținute pentru găsirea stilului național. Iată configurația celor patru Suite, prin părțile lor:

Suita ptr. pian la 4 mîini	*Suita Nr. 1 op. 3*	*Suita Nr. 2 op. 10*	*Suita Nr. 3 op. 18*
1. *Preludiu*	1. *Preludiu*	1. *Toccata*	1. *Melodie*
2. *Vals*	2. *Fuga*	2. *Sarabanda*	2. *Vocile stepei*
3. *Intermezzo*	3. *Adagio*	3. *Pavana*	3. *Mazurca melancolică*
4. *Barcarola*	4. *Finale*	4. *Bourrée*	4. *Burlesca*
5. *Marș*			5. *Appassionato*
			6. *Coral*
			7. *Clopote în noapte*
Sol	sol	Re	Sol — Mi bemol

CREAȚIA CAMERALĂ PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

În temeiul partiturilor compuse pentru vioară și pian, se pot stabili patru clase: miniatura, adică piese într-o mișcare, de mică întindere, lucrări axate pe principiul juxtapunerii temelor, în care nu se investește prea mult travaliu, suita și sonata. Mai mult decît în alte genuri, în primele două clase se întîlnesc prelucrări ale temelor folclorice, vioara fiind o puternică axă între arta lăutărească și savantă, a căror incidență devine din ce în ce mai evidentă. În această

ordine de idei, o serie de muzicieni s-au ridicat din mediul lăutăresc, unii devenind soliști, interpretînd sub bagheta lui G. Enescu, spre exemplu, Nicolae Buică, alții, pe lîngă vocația solistică, au excelat și în domeniul compoziției, cîștigînd reputație mondială. În acest sens Grigoraș Dinicu (București, 3 aprilie 1889 — 28 martie 1949) este personalitatea cea mai elocventă, creații ale sale axate pe folclor cîștigînd o binemeritată faimă, în prim plan situîndu-se *Hora staccato* (1906), *Hora mărțișorului*, alături de care mai sînt: *Hora de concert în fa diez, improvization à la Grigoraș Dinicu*".[294]

Dar Grigoraș Dinicu nu este decît un nume dintr-o salbă de mari virtuozi, care au așternut pe portative unele din marile lor succese, prelucrări proprii. Astfel, Sava Pădureanu, tatăl celebrului cîntăreț de operă, baritonul Gheorghe Pădureanu, vestit lăutar, care are și o serie de compoziții, George N. Ochiabi, autorul unor hore și Cristache Ciolac[295], de la care compozitorii, inclusiv George Enescu, au preluat frumoase melodii populare.

MINIATURA. — I. SCARLATESCU

Ioan Scarlatescu pare cel mai atașat de acest gen, compunînd astfel încît acoperă întreaga etapă, de la *Valse-Caprice* la *Doina*. Între aceste creații, ce se situează la poli opuși, figurează *Menuet*, *Bagatela*, *Nocturnă*, *Dans Românesc*, *Elegie*, *Wie zu alt Wien*-vals. La scara propriei creații, I. Scarlatescu surprinde fenomenul bivalenței stilistice caracteristic întregului front al creației noastre muzicale, piese de factură europeană și piese de inspirație populară. *Valse-Caprice*, în Si bemol major, dedicat lui Alice Ionescu-Mihăilești are atuurile și slăbiciunile genului, I. Scarlatescu stăpînindu-i fără greșeală secretele, realizînd o muzică antrenantă, dinamică, vaporoasă; Forma e ternară *Mouvrement modéré de valse*, cu o melodicitate dansantă, și *Più lento con afetto*, în care sînt solicitate corzile duble.

O situație mai aparte o are *Menuetul pentru pian și vioară*, în La major, care este, cînd piesă distinctă, cînd parte secundă a *Sonatei pentru pian și vioară*, fie a patra din *Suita în La major*[296]. Muzica sa are grație și fluență.

Wie zu alt Wien (Ca în vechea Vienă) probează, odată mai mult, predilecția lui I. Scarlatescu pentru lied și forma ternară. *Elegia*, din care mai există partida viorii, e o piesă de factură lirică, lipsită de relief. În fine, *Nocturna*, dedicată lui D. Cuclin, în Sol major, tot ternară, pare inspirată, avînd o factură melodică romanțioasă, îmbibată cu procedee secvenționale. O melodie cantabilă, de suflu generos, lipsită

[294] Cosma Viorel, *Muzicieni români*, op. cit., p. 167.
[295] Cosma Viorel, *Lăutarii noștri*, București, Edit. muzicală, 1960.
[296] Stoianov, Carmen, *Ioan Scarlatescu*, *Op. cit.*, pag. 61.

iarăși de originalitate, e proiectată la vioară, pe un fundal acordic în ritm de triolete. Scriitura se modifică în fraza a ceea ce ar fi partea mediană, cînd pianul se lansează printr-o contramelodie descendentă de largă expresie, contrapunîndu-se variațiunilor efectuate în partida viorii. Interpretată de George Enescu în primă audiție, *Nocturna* promitea să fie de bun augur în categoria miniaturilor, fiind înzestrată cu calități, inclusiv relația celor două instrumente. Din păcate, n-a fost să fie așa, substanța muzicală, deși bogată în planul armoniei, al inflexiunilor modulatorii, a fost direcționată spre clișee lipsite de vlagă.

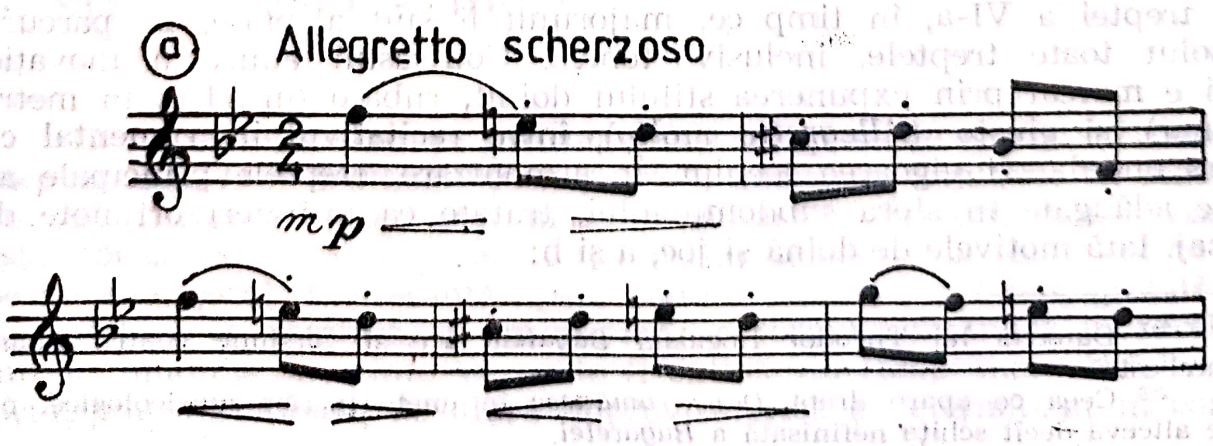
Această postură a miniaturilor și a miniaturiștilor, tributară celor învățate, asimilate la Viena, probează, odată mai mult, cît de falsă și de inconsistentă era presupusa originalitate oferită de stilul post-romantic și, pe de altă parte, cît de fericită putea fi metoda preluării creatoare a atributelor melosului popular românesc.

Edificatoare în acest sens apar și piesele compuse de către I. Scarlatescu între anii 1915—1921, cu o mai pronunțată individualitate, lăsînd să se vadă cum se revitalizează stilul acestui compozitor, reorientat decis spre muzica națională.

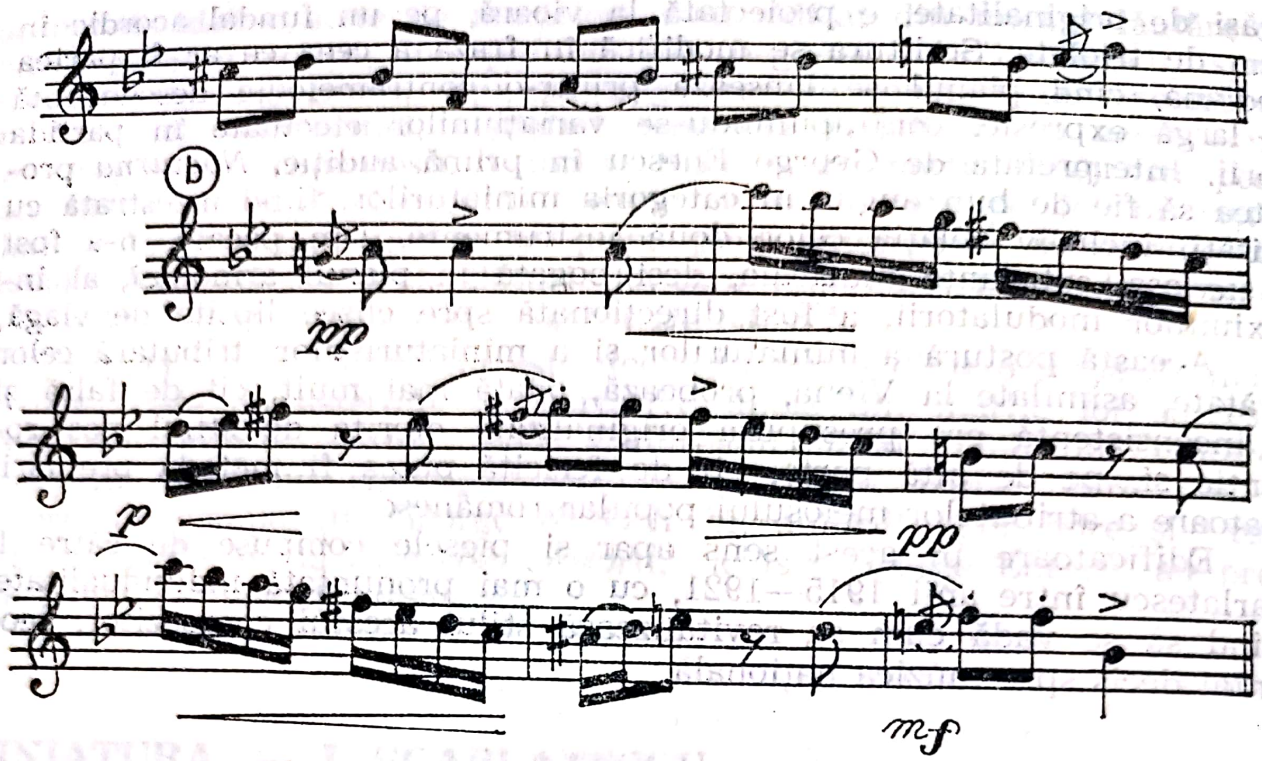
BAGATELA

Bagatela pentru vioară și pian, 1916—1920, în Si bemol major, cea mai cunoscută creație a lui Ioan Scarlatescu, are în subtitlul manuscrisului: „în stil popular românesc". Indicația este foarte prețioasă, deoarece are darul să determine metoda care a guvernat în procesul creației. Impregnată de substanța muzicii populare, această piesă, prin caracterul jocului folcloric, etalează vioiciunea și exuberanța expresiei. *Allegretto scherzoso* e mișcarea precizată de autor pentru o muzică dinamică, bine ritmată, găsind în ancadramentul armonic funcții acompaniatoare ce preiau formule din arsenalul tehnicii tarafului lăutăresc.

Jocul e definitoriu și pentru cele două idei melodice, de contrast atenuat, prima cantabilă, într-un mod major cu treptele a II-a și IV-a urcate, a doua, sincopată, desen mai capricios, instrumental, mod minor, cu subdominanta urcată iar sensibila fluctuantă:



Scanned with OKEN Scanner

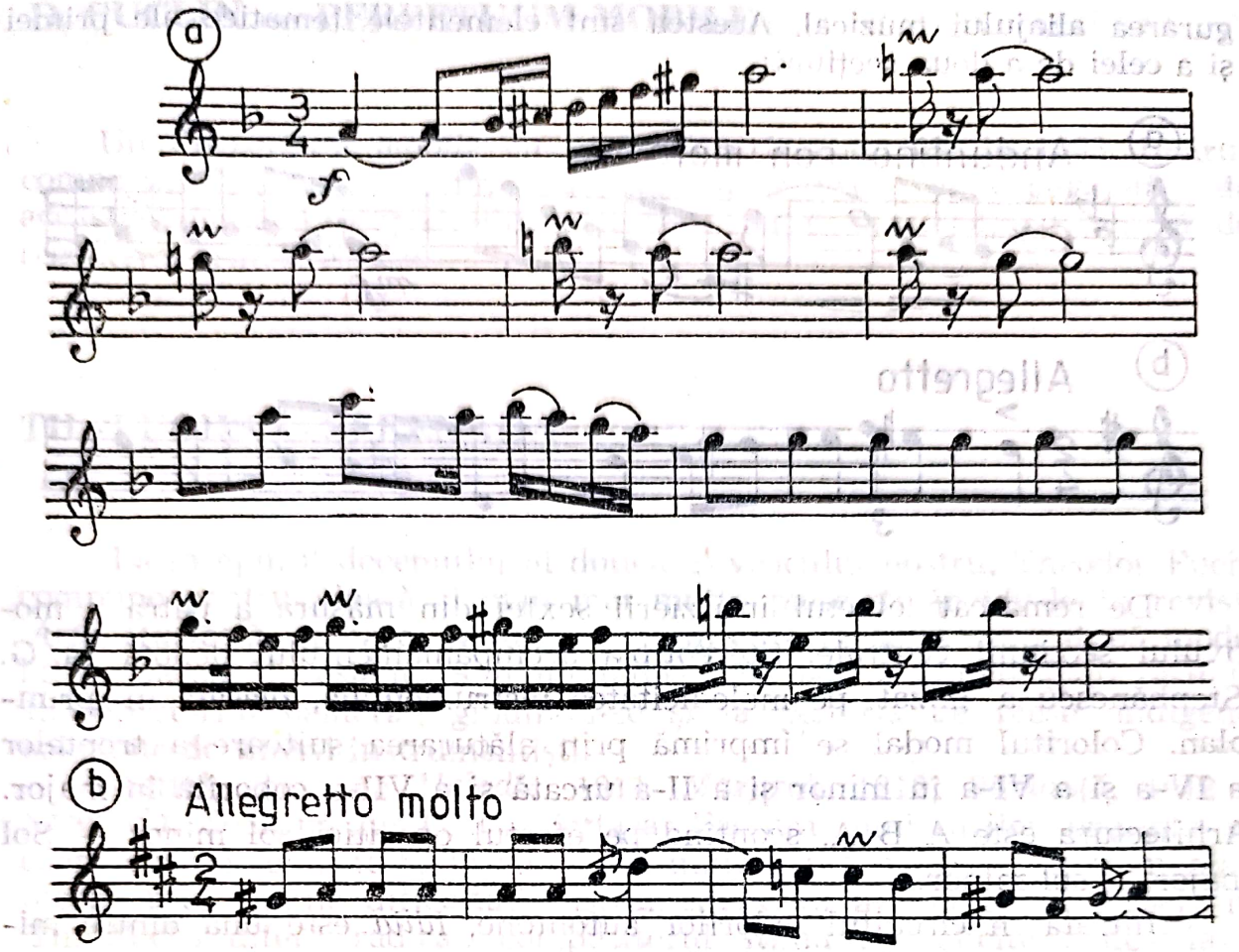


Principiul variațional acționează asupra celor două idei, ce vor reveni insistent, cu minime modificări. Arhitectura e grefată pe tiparul rondoului, compozitorul efectuînd în Coda o precipitare ritmică, de real efect. De asemenea, pe cît de bine sînt realizate modulațiile, pe atît de ingenios sînt și plasate, repunînd într-o lumină și mai favorabilă ideile, evident, procedee lăutărești, ca și culminațiile ce favorizează lungi note, lăsînd impresia că se pregătește ceva, într-o revărsare radioasă de lumină, spontaneitate și elan[297].

În aceeași manieră, I. Scarlatescu a compus *Doina*[298], miniatură cu puternic timbru românesc. A fost elaborată în perioada 11 octombrie 1918—14 martie 1920, adevărat, și de data aceasta, o perioadă contrariant de lungă, pentru o scurtă piesă tripartită, lent-repede-lent, în tonalitățile Re major-re minor-Re major. De fapt, a determina drept minor-major relația tonală a *Doinei* pare inadecvat, deoarece specificul modal afectează lumina cristalină a treptelor, mai ales subdominanta, ce e de regulă, urcată. Dar nu numai modul minor cunoaște labilitatea treptei a VI-a, în timp ce, majorului îi sînt afectate, pe parcurs, absolut toate treptele, inclusiv tonica. Contrastul aduce o inovație, căci e marcat prin expunerea stilului doinit, rubato (încadrat în metru ternar), și giusto (*Allegretto molto*), între recitativul instrumental cu mers ondulat și vigoarea jocului. În armonizare, treptele principale au note adăugate în sfera subdominantei, tratate ca întîrzieri ori note de pasaj. Iată motivele de doină și joc, a și b:

[297] Datorită lui Theodor Rogalski *Bagatela* are și versiune pentru vioară și orchestră.

[298] Ceea ce apare drept *Dans românesc* în unele lucrări muzicologice, nu este altceva decît schița nefinisată a *Bagatelei*.

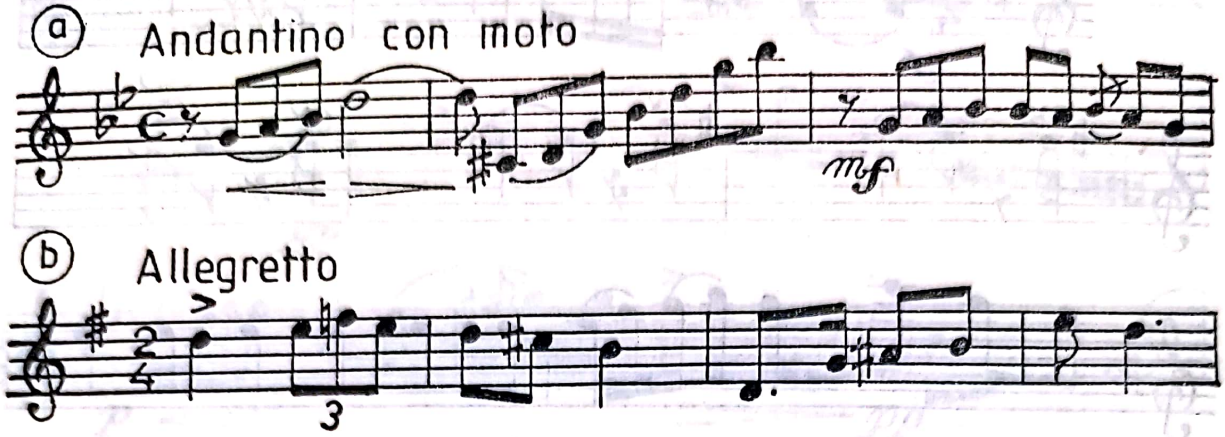


Evident, *Doina* pentru vioară și pian de I. Scarlatescu apare ca o piesă clar surprinsă în aura de specificitate dar, pentru perioada în care a fost scrisă, stilul înveșmîntării nu aduce nimic nou, proaspăt, în afara modelului, astfel că, numai pentru compozitor, ancorarea în poetica muzicii populare reprezenta un semn de progres.

G. STEPHĂNESCU — IDILA

O valoroasă miniatură instrumentală compune în anul 1907 George Stephănescu, *Idila pentru vioară și pian*, adevărată bijuterie în materie de valorificare a tezaurului muzical lăutăresc. Și aici, interiorizarea este opusă exteriorizării, caracterul doinit-baladesc, pe de o parte și, pe de alta, jocul. Interesantă apare sudura tematică a *Idilei*, grefată pe o structură ce prezintă, în prim-plan, o formulă motivică încadrabilă într-un ambitus de cvinte, ce poate fi extins sau comprimat. Altfel spus, principiul variațional, de alură improvizatorică e determinant în confi-

gurarea aliajului muzical. Acestea sînt elementele tematice ale primei și a celei de a doua secțiuni:



De remarcat efectul întîrzierii sextei din măsura a patra a motivului secțiunii centrale. Stereotipia acompaniamentului denotă că G. Stephănescu a mizat pe melodicitatea instrumentală, plasată în primplan. Coloritul modal se imprimă prin alăturarea suitoare a treptelor a IV-a și a VI-a în minor și a II-a urcată și a VII-a coborîtă în major. Arhitectura este A B A, scontînd pe efectul opoziției sol minor — Sol major — sol minor.

Intrată în circuitul valorilor autohtone, *Idila* este una dintre miniaturile instrumentale de referință pentru muzica românească.

I. BOHOCIU — ARIA

Pentru vioară și pian, I. Bohociu compune *Primăvara*, 1904, *Preludiu pentru două violine și viole*, 1906, *Aria în Sol major*, 1906 și *Variațiuni*, 1907, creații de factură academică, într-un stil sobru, ancorat în tradiția școlii germane. Semnificativă în acest sens apare *Aria*, dedicată lui George Enescu, temă cu variațiuni libere, în fond, desfășurate într-o succesiune de mișcări de la *Risoluto, tranquillo* la *Allegro non troppo*, antrenînd procedee consacrate, corzi duble, flageolete, contrastul tonal, pasaje briliante, în care arpegiile dețin un important rol.

Aria denotă cursivitate melodică, limpezime armonică și organicitate în derularea travaliului variațional, adjudecîndu-și o anumită forță artistică. Însă, iarăși, substanța apare compromisă de clișee prea familiare auzului.

Scanned with OKEN Scanner

D. CUCLIN — PERPETUUM MOBILE

Un *Perpetuum mobile* cu titlul *Reverie* compune în 1903 tînărul compozitor Dimitrie Cuclin, interesant doar prin verva degajată de această pagină muzicală, din nou, prea puțin personală, dominată de rezonanțe arhicunoscute.

TH. FUCHS — SERENADA

La începutul deceniului al doilea al veacului nostru, Theodor Fuchs compune pentru vioară și pian mai multe piese, tipărindu-le în revista *Arta Muzicală*, pe care, bănuim, o și editează în acest scop, după modelul lui Iacob Mureșianu. Sînt miniaturi destinate a umple golul resimțit în repertoriul cameral, gîndindu-se și la penuria de piese indigene, solicitate de tinerii instrumentiști.

Astfel, compune *Melodie*, 1911, *Mazurcă*, 1912, *Romanță*, 1912 și *Serenada*, dedicată lui C. C. Nottara. Factura miniaturilor prezintă un coeficient de tehnicitate foarte rar întîlnit. Dacă scriitura instrumentală oferea prea puține dificultăți instrumentale la alți creatori, piesele lui Th. Fuchs diferă radical, compozitorul știind să solicite măiestria și chiar velocitatea interpreților, oferind un spectru pe cît de bogat, pe atît de colorat.

Serenada în Si major, *Allegretto* este o piesă mai complexă, nu atît în privința dispunerii construcției, formă ternară, cu secțiunea mediană în omonima minoră, cît în planul substanței ce, printr-un travaliu susținut, pare generoasă, bunăoară, repriza survine de o manieră ce probează fantezie și suflu; culminația proiectează tematismul în ipostaze calitativ noi, intensificînd tensiunea. Limbajul, chiar tematica, nu e simplu, dimpotrivă, comportă o permanentă complexitate, agrementată de o anume încărcătură armonică postromantică, ce face rapeluri la experiența wagneriană.

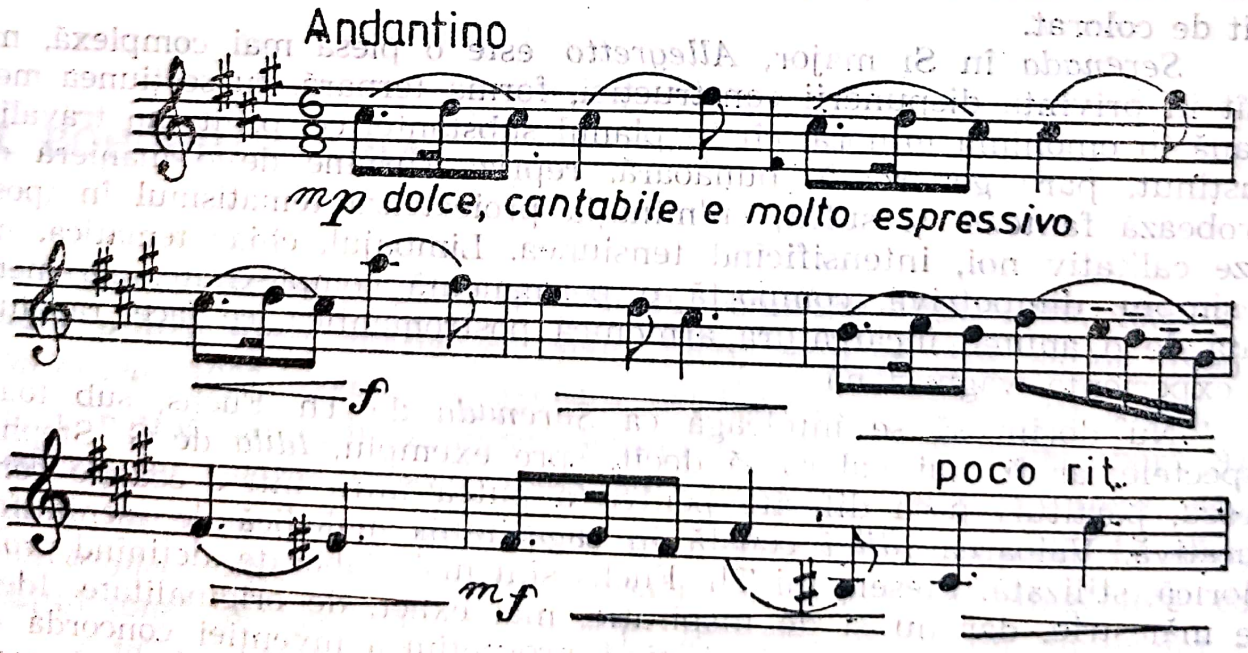
Nu dorim să se înțeleagă că *Serenada* de Th. Fuchs, sub toate aspectele, ar fi mai valoroasă decît, spre exemplu, *Idila* de G. Stephănescu, partituri prea diferite pentru a putea intra într-o ecuație comparativă. Valoarea *Idilei* constă în sagacitatea melodică de esență folclorică, stilizată. Piesele lui Th. Fuchs sînt mai elaborate, deținînd probe de măiestrie, dar nu și de inspirație, mai exact, de originalitate. Idealul se realizează numai atunci cînd prospețimea invenției concordă cu nivelul profesional. Lui Th. Fuchs îi e proprie această din urmă componentă, în timp ce, lui G. Stephănescu, îndeosebi, prima. Fuziunea ideală se găsește în partiturile lui George Enescu, autorul unor miniaturi: *Balada* și *Impromptu concertant*...

A. ALESSANDRESCU — ADAGIO

La Tescani, în 1916, Alfred Alessandrescu scrie *Adagio*, pentru vioară și pian, în Si major, un dialog de subtilă poezie între instrumente, cu structură ternară clasică. Caracterul reflexiv al încărcăturii muzicale se explică prin mersul treptat melodic, cu frecvente pendulări intervalice, bunăoară, de terță, trădînd, fie atracția exercitată de către G. Enescu, fie mirajul muzicii franceze. Dedicată lui Maximilian Costin, această miniatură pare să dezvăluie sentimentul cufundării într-o adîncă reverie.

C. C. NOTTARA — SICILIANA

Siciliana Op. 1, Nr. 1, pentru vioară și pian, de Constantin C. Nottara este compusă în 1913 și dedicată lui George Enescu. Axată pe o frumoasă melodie în 6/8, *Siciliana* apare ca o meditație lirică, *Andante*, parcurgînd, într-un cadru simetric, o traiectorie ce descrie planul tonal: fa diez minor — Re major — fa diez minor, fără a apela și la contrastul tematic. Monotematismul *Sicilianei* a dictat cantonarea în aceeași ambianță expresivă, cantabilitatea fiind atributul ei dominant:



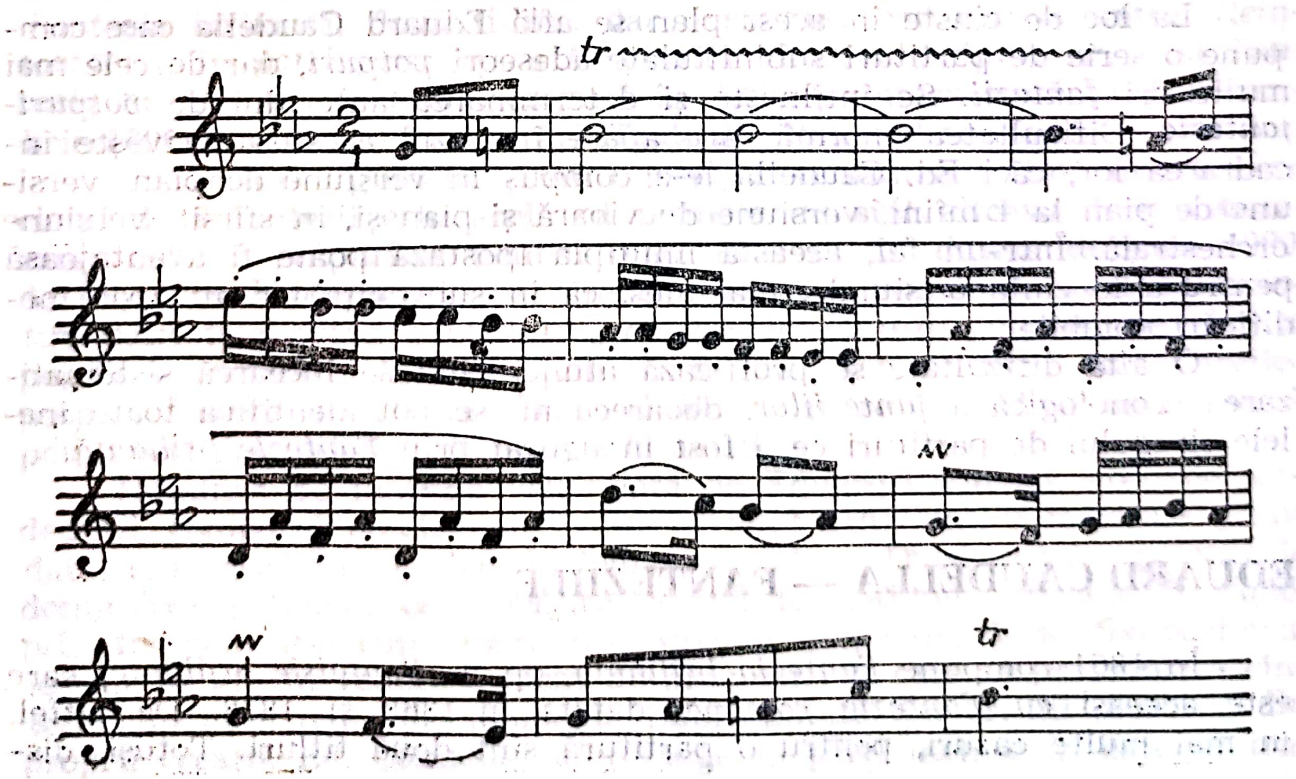
Datorită fluxului muzical, *Siciliana* are acces în circuitul repercutorial, relevînd vigoare melodică, dublată de încărcătură armonică emancipată, cu ingenioasă factură ritmică, ostinato, menită a trasa acompaniamentul solicitat de încadrarea genului preconizat prin titlu.

G. DINICU — HORA STACCATO

Perlă a muzicii instrumentale, nu numai românești, *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu conține o irezistibilă exuberanță expresivă, forță spontană și o desăvîrșită originalitate, dedusă dintr-o foarte inspirată valorificare a potențialului folclorului lăutăresc.

Grigoraș Dinicu excelează în calitate de compozitor prin cîteva titluri, de mare răspîndire și aderență, dovedindu-se un fin cunoscător al muzicii populare românești, pe care a slujit-o ani în șir în calitate de violonist, cu un remarcabil palmares național și universal, arta sa fiind primită cu căldură de către cei mai mari violoniști ai timpului. Grigoraș Dinicu nu a fost un violonist oarecare, un conducător de taraf în sensul obșnuit, ci face parte dintr-o categorie specială, încununînd o mare tradiție muzicală în familie, depășindu-și condiția, prin aceea că beneficia de o remarcabilă pregătire, dovadă fiind și absolvența Conservatorului bucureștean, ca și o vastă cultură muzicală, violonistică în special. Toate acestea i-au permis să se manifeste ca virtuoz concertist pe podiumul simfonicelor de la Ateneul Român, susținînd marele repertoriu violonistic. Cu un asemenea orizont, apare de la sine că abordarea componisticii era dictată de necesități lăuntrice, de imperative menite să îmbogățească repertoriul și să înzestreze muzica românească cu piese grefate pe coarda specificității naționale.

În acest context privită, *Hora staccato* este o miniatură de bravură tehnică, marcată în tiparele arhitecturii ABCCvA. Prima secțiune se întemeiază pe o melodie de alură instrumentală, diatonică, contrastantă în privința valorilor ritmice, constituită din cîteva nuclee:



În celulele secțiunii complementare survin alterări ale treptelor II, IV, VII, în coborîre, ceea ce conferă o puternică detentă modală. Verva, datorată ritmicii dinamice, imprimă miniaturii ceva de *perpetuum mobile*, solicitînd la maximum agilitatea tehnică a interpretului, de tip lăutăresc, conformă structurii populare a demersului melodic. Se remarcă, în toate secțiunile, cadențarea pe tonică, inflexiunile modale ce se interpun pasager și nu afectează autoritatea tonalității Mi bemol.

Indiscutabil, Grigoraș Dinicu a surprins în *Hora staccato*, în manieră genială, dimensiuni fundamentale ale spiritualității și temperamentului românesc: vioiciunea, exuberanța!

Se mai pot indica și alte miniaturi pentru vioară și pian, bunăoară de George Enacovici, *Cîntul nopții*, *Idila*, *Dans rustic*, a căror datare s-ar putea să depășească pragul anului 1920, ca și *Imn către soare* de Iuliu Poenaru, *Scherzo*, *Melancolia*, *Menuet* de Alexandru Albu, *Le Printemps* și *Improvization* de Marcel Mihalovici.

POTPURIURI, FANTEZII, RAPSODII PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

În această categorie grupăm mai multe genuri, deoarece, fiecare în parte, este firav reprezentat și, apoi, se găsesc în structura lor suficiente atribute care le apropie. Astfel, apelarea la cîntecul popular, într-o țesătură de o asemenea manieră, încît să nu se modifice, pe cît posibil, citatul, organizarea fluxului prin juxtapunere, ceea ce înseamnă că aportul compozitorului este minimum.

La loc de cinste în acest plan se află Eduard Caudella care compune o serie de partituri subintitulate adeseori *potpuri*, dar de cele mai multe ori *fantezii*. Se întîlnește și determinarea autorului de *potpuri-fantezie*. Dificultatea enormă care apare în cazul acestora privește încadrarea lor, căci Ed. Caudella le-a compus în versiune de pian, versiune de pian la 4 mîini, versiune de vioară și pian și, în sfîrșit, versiune orchestrală. Într-un fel, această multiplă ipostază poate fi avantajoasă pentru a le cînta oriișiunde, mai ales, că în substanța lor nu apar modificări notabile.

O altă dificultate se profilează atunci cînd se încearcă sistematizarea cronologică a *fanteziilor*, deoarece nu se pot identifica toate inelele șiragului de partituri ce a fost inaugurat prin *Fantezie briliantă*.

EDUARD CAUDELLA — FANTEZIILE

În 1861 compune *Fantezia briliantă*, op. 1 *(Fantaisie brillante)* care este aceeași cu *Fantezie română*, datată în 1868 și 1878. De altfel, în mai multe cazuri, pentru o partitură sînt două titluri. Totuși, dis-

Scanned with OKEN Scanner

tincția e limpede: versiunea orchestrală poartă titlul *Fantezie română*, versiunea pentru vioară și pian e *Fantezie briliantă*.

Există apoi din 1864 — Fantezie concertantă pentru vioară și orchestră (și pian). O altă fantezie din 1864 este *Reîntoarcerea în patrie (Le retour dans le pays natal)*. Astfel, avînd mai multe versiuni în privința instrumentelor pe care le anvizajează, se poate crea o anume ezitare în determinarea lor exactă, piese camerale, pentru vioară și pian, ori două piane sau partitură pentru orchestră. Mai mult, *Fantezia românească (Fantezie briliantă)* și *Reîntoarcerea în patrie* pot apărea numerotate cu 1 și 2, ori, există un alt ciclu de fantezii, inaugurat în ultimul deceniu al veacului trecut, care are o succesiune riguroasă. Iată ordinea lor:

1. *Amintiri patriotice*
2. *Dor de țară* (1896)
3. *Umbra lui Ștefan Vodă cel Mare* (1915)
4. *Iubire și frăție*
5. *Amintiri din Carpați* (1915)
6. *Amintiri din trecut* (1915)
7. *Din vremurile cele bune* (1915)
8. *După 50 de ani — Fantezie jubiliară*
9. *Eu și cu mine* (1869)

În afara acestora, se cunosc trei fantezii pentru orchestră pe teme din opera *Petru Rareș*, în ordine, conform succesiunii actelor. De asemenea, există trei *Fantezii ușoare*, pe cîntece naționale românești din colecția Carol Miculi, compuse în 1920. Dacă mai luăm în această ecuație și *Marea fantezie* pe motive din opera *Tannhäuser* și opera *Nabuccodonosor* de Verdi, vom realiza că a compus nu mai puțin de 20 fantezii. Confuzia cea mai frecventă survine între *Fantezia română* și *Fantezia briliantă*, două titluri, dar o singură partitură și între *Reîntoarcerea în patrie*, care poartă subtitlu *Fantezie-potpuri nr. 2* și *Fantezia nr. 2, Dor de țară*, compusă în 1896 și interpretată la 1 decembrie 1896, la serbarea inaugurării Teatrului Național din Iași.

Un serios argument pentru integrarea fanteziei *Dor de țară* în ciclul de 9 fantezii este acela că primele nu sînt altceva decît rebotezarea celor 3 potpuriuri pentru pian, care să tot dateze de prin 1890. Astfel, *Întîiul potpuriu*, „pe cîntece naționale române", devine *Amintiri patriotice* avînd subtitlul: „colecție de fantezii-potpurii pe cîntece populare române". Al 2-lea potpuri devine *Dor de țară*, iar al treilea potpuri *Umbra lui Ștefan Vodă cel Mare*. Apare cert că șiragul celor 3 potpuriuri determină seria nouă a fanteziilor.

Noțiunea de fantezie vehiculată de Eduard Caudella, aproape șase decenii, comportă precizarea că pentru anul 1861 cînd o folosește prima dată, era acreditată în terminologia romantică. După aceea, apelează la denumirea potpuriu ca, apoi, să revină la noțiunea inițială. În fond, prin fantezie, așa cum apare concretizată în partitură de compozitorul ieșean, se are în vedere o piesă de proporții, în care se prelucrează cîntece populare, teme ori momente împrumutate din creații celebre, din proprii creații. Ed. Caudella nu recurge la părți închise în care să tra-

teze o anume temă. Din acest motiv structura fanteziei nu se pliază pe tipologia suitei. Echivalentul care pare potrivit, sub toate aspectele, este rapsodia, determinare pe care Ed. Caudella ar fi putut-o prelua după modelul oferit de Liszt, și nu numai, dar pe care nu-l acreditează, deși „fanteziile" sale întrunesc atributele acestui gen. Cum respectăm concepția autorilor, preluăm terminologia folosită, deci nu ne abatem de la nomenclatorul „fantezie."

Lăsînd la o parte fanteziile *Petru Rareș*, grefate pe muzica operei, ca și cele ce preiau pagini din creații de Verdi și Wagner, se constată că Eduard Caudella a fost atașat metodei valorificării inspirației melodiei populare. Este adevărat, moștenirea sa cuprinde nu mai puțin de 64 titluri, între care pagini de rezonanță universală, eclectică, dar, prin prisma acestor *fantezii*, optica asupra contribuției sale la afirmarea specificității naționale comportă o serioasă rectificare.

Eduard Caudella este puternic atașat cîntecului și jocului popular românesc, folosindu-le în numeroase partituri sub formă nedeghizată, ceea ce i-a permis, după o îndelungată experiență, să teoretizeze structura „gamelor naționale".

Este curios și trist să constați că această categorie a creației sale, avem în vedere *fanteziile*, a rămas în conul întunecat, dîndu-li-se prea puțină atenție, chiar dacă este adevărat că valoarea lor artistică nu strălucește decît arareori, din cel puțin două cauze. Primo, materialul folcloric nu e selectat, fiind preluat prea puțin critic, prin intermediul unor orășeni, deci necăutîndu-l la sursă, ceea ce impietează asupra calității materialului; secundo, învești mîntarea este compromisă la rîndul ei prin mijloacele tehnice, armonice, orchestrale, de travaliu, ce aparțin unui stil oarecum epuizat, vetust în bună măsură, ce pare ancorat undeva la mijlocul secolului al XIX-lea.

Discrepanța se creează între materialul folcloric și haina demodată care în loc să-l servească, îl dezavantajează. Sînt însă și aspecte ce trebuie reținute. Fanteziilor nu li se poate contesta ori pune sub semnul întrebării caracterul național, chiar și o anumită unitate ce provine din matricea stilului folcloric. Aceasta se realizează, chiar dacă pregnanța e afectată de procesul urbanizării intonațiilor multor cîntece, slăbindu-le forța etnică. Mai mult, citatele adeseori devin argumentele unui demers programatic clar formulat prin titlu, dovedind orientarea patriotică, dragostea de țară și neam, glorificarea sau simpla evocare a personalităților istorice, cîntarea frumuseților peisajului românesc. Idealizarea trecutului, a vremurilor bune de altădată, servesc drept pretext pentru a da curs liber gîndirii și simțirii, stimulate de ideatica implicată de cîntecele introduse în fantezii.

Dramaturgia folosită, mai corect spus, concepută, se înscrie pe următorul tipar: o introducere lentă servește drept cadru pentru realizarea ambianței, de obicei, epice. Se expune apoi o temă cantabilă, ce servește ca pivot pentru cîteva variațiuni. Treptat, ambianța se modifică printr-o temă de horă, cu mai multe fraze melodice și secțiunile adiacente. Discursul se dinamizează prin melodii și ritmuri de joc, din ce în ce mai precipitate, conducînd către finalul luminos, uneori apoteotic,

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, de la cîntec la joc, pe o axă ce anareori iese din cadrul unei tonalități. Cînd se modulează, se alege numai o tonalitate vecină, chiar dacă cercul cvintelor e îndepărtat. În *Reîntoarcerea în patrie,* Re majorului i se opune Re bemol major.

Numărul citatelor vehiculate variază de la o fantezie la alta, în medie fiind cam zece. Melodiile acestor fantezii sînt relativ variate, în spectrul de la doină la sîrbă, facilitînd pagini de valoare artistică reală, investite cu bogate simțăminte.

Uneori se identifică citate întîlnite în alte compoziții, anterioare sau posterioare momentului compunerii respectivei fantezii. Se recurge și la publicațiile de melodii românești. Astfel, în *Amintiri din Carpați* și în *Fantezie ușoară* se apelează la colecția lui Carol Miculi, prin cîntecul *Pasere galbenă...* care este, melodic, *Am un leu...* preluat mai tîrziu și de G. Enescu în *Rapsodia Română Nr. 1.* Ed. Caudella menționează sursa melodiilor citate în cele *3 Fantezii ușoare,* dar în alte multe preluări, din diferite *Fantezii,* nu indică nimic. Un fapt apare sigur, Ed. Caudella a apelat adeseori la transcrierile lui Carol Miculi. Astfel, *Bucium, Nr. 1,* din caietul prim din *Arii naționale române* se găsește în debutul *Fanteziei „Din vremurile cele bune".* În *Fantezia — Amintiri din trecut,* tot la început, se află citat *Nr. 9, Văcărescu* din ultimul caiet al lui C. Miculi. Prezența melodiilor prelucrate pentru pian de compozitorul bucovinean e atestată și în *Fantezie Jubiliară*[299].

Indiscutabil, *Fanteziile* lui Ed. Caudella au suficiente atribute pentru a fi înscrise în repertoriul curent, în emisiunile radiofonice, în concertele de popularizare a valorilor artei sunetelor. Ele se cîntau și peste hotare. M. Mărgăritescu scria în *Gazeta Artelor* (I, 12, 19 ianuarie 1903, p. 2), că orchestre dirijate de Ziehrer și Labitzki le dirijau la Karlsbad.

O *Fantezie* pentru vioară solo compune, în 1904, Petre Elinescu, și o intitulează *Amintiri de peste Olt,* fiind transcripția, dacă ne putem exprima așa, a piesei compuse inițial pentru flaut.

R. SAHLA — RAPSODIA ROMÂNĂ

Cînd apropiasem genul fanteziei de cel al rapsodiei, avusesem în vedere felul asemănător de a valorifica teme populare, ca și procesul de prelucrare în sine. Cele afirmate par susținute și prin *Rumänische Rhapsodie* de Richard Sahla, compoziție strălucitoare prin factura violonistică și chiar pianistică, eficientă sub raport sonor. Se recurge la cel puțin 12 citate de alură lăutărească, nelipsind nici *Pasere galbenă-n cioc,* adică, *Am un leu...* adus în tonalitatea Mi major.

[299] Niconor, P. *Jubileu Artistic.* În: *Viața Românească,* II, 1, 1907, p. 185—186.

De bună seamă R. Sahla dovedește o bună cunoaștere a artei populare românești, *Rapsodia Română*, în La major, oferind muzică de calitate și inventiv pusă în pagină. De unde și cum a luat materialul folcloric, este o chestiune ce se cere studiată.

SUITA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

M. JORA — SUITA MICĂ

Doar cîteva partituri se înscriu în frontierele acestui gen. În 1908, Ioan Borgovan compune *Suită*, avînd părțile: *Arioso, Gavotă, Romanță* și *Cabaret*. I. Scarlatescu semnează *Sfîrșit de aprilie*, suită programatică, M. Jora, *Suita mică* și D. Cuclin, *Suita pentru vioară solo*.

Mihail Jora compune *Suita mică* la 16 ani, după ce studiase la Iași și Leipzig, dîndu-i numărul de *opus 3*. Deși miniaturală, *Suita* lasă să se întrevadă mugurii stilului acestui compozitor, ceva din gîndirea armonică, în care treptele mobile, încărcătura frazelor melodice ce parcurg trasee sinuoase, tendința descătușării de tipare convenționale capătă pondere. Apare și aderența pentru programatism, marcat prin titluri sugestive pentru fiecare parte: *Dor de soare, Andantino vivace*, în la minor; *Bejenie, Andante*, în do minor; *Mîngîiere, Allegretto commodo*, în Mi major și *Reînviere, Allegro*, în La major.

Deși tînărul autor se afla sub influența muzicii germane, se întrevede căutarea căii proprii, îndeosebi în ultima parte, ce propune desenul melodic în spiritul jocului românesc. Și influența lui G. Enescu din *Suita Nr. 2 de orchestră* se resimte. Lirismul și grația, meditația și veselia par a fi stările dominante ale muzicii lui M. Jora în această etapă de început.

D. CUCLIN — SUITA PENTRU VIOARĂ SOLO

Compusă în anii 1915—1916, *Suita pentru vioară solo* a fost prezentată publicului bucureștean la 1 februarie 1916, fiind bine primită. În cronica muzicală prilejuită de al 15-lea concert George Enescu cu concursul pianistului Theodor Fuchs, din ciclul *Din istoria violinei*, se scria: „... exceptînd *Ad libitum*, oarecum influențată de J. S. Bach — lăudabilă influență, în toate celelalte părți adie o atmosferă românească, ce te cuprinde în mrejele unei armonizări subtile, ingenioase, care nu alterează deloc suavitatea parfumului; cît de delicioasă e *Alla Hora* cu ritmul ei legănat, cu modulațiunile atît de curioase, cît de

poetică e fraza din *Intermezzo* și de îndrăcit acel *Presto*, în care întrezărim într-o nesfîrșită serpentină, o ceată de flăcăi sprinteni, de mîndruliță drăgălașe, ce bat pămîntul într-o horă nebună, cu picioarele lor nervoase.

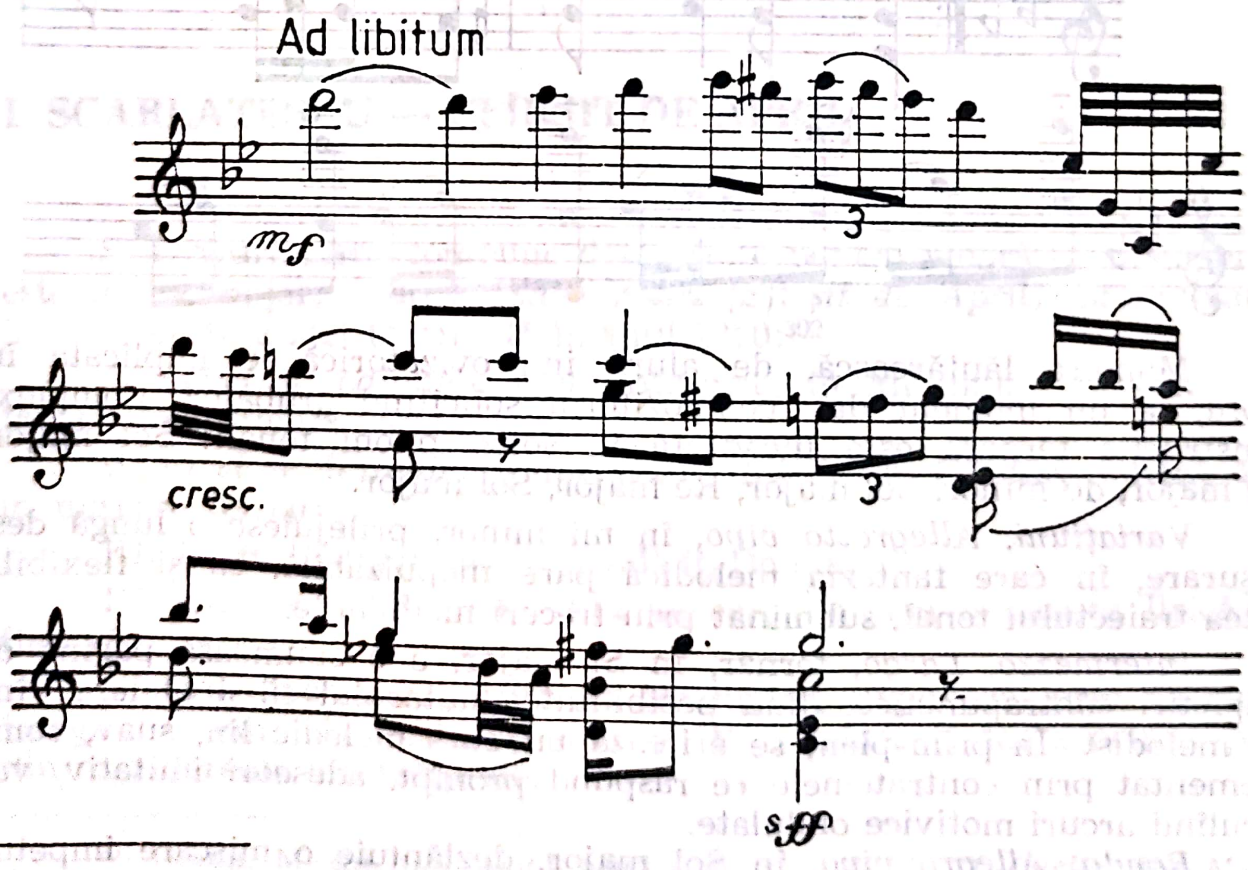
Această ultimă operă a foarte artistului *paysan du Danube*, operă de virtuozitate, operă de muzicalitate, *operă românească*, mi-a făcut impresiunea — cu tehnica în plus — a unei pînze de Grigorescu.

De ani de zile o așteptam"[300].

Cu aceste remarci, se poate aborda direct problema stilului în *Suita* lui D. Cuclin, creație de tinerețe, care-l recomandă preocupat să găsească expresia națională în muzica sa, într-o manieră neoclasică, în cea mai limpede tradiție universală. *Suita* conține cinci mișcări: *Preludiu*, *Hora*, *Variațiuni*, *Intermezzo* și *Rondo*, denumiri strict muzicale, acreditîndu-se, în această categorie, și un joc românesc.

Avînd o sobră factură instrumentală, *Suita* relevă atitudinea academizantă a compozitorului, căutînd sonorități pregnante, apelînd la desfășurate linii melodice, contraste, efecte de duble corzi, pasaje dificile, fără însă a inova parametrii tehnici.

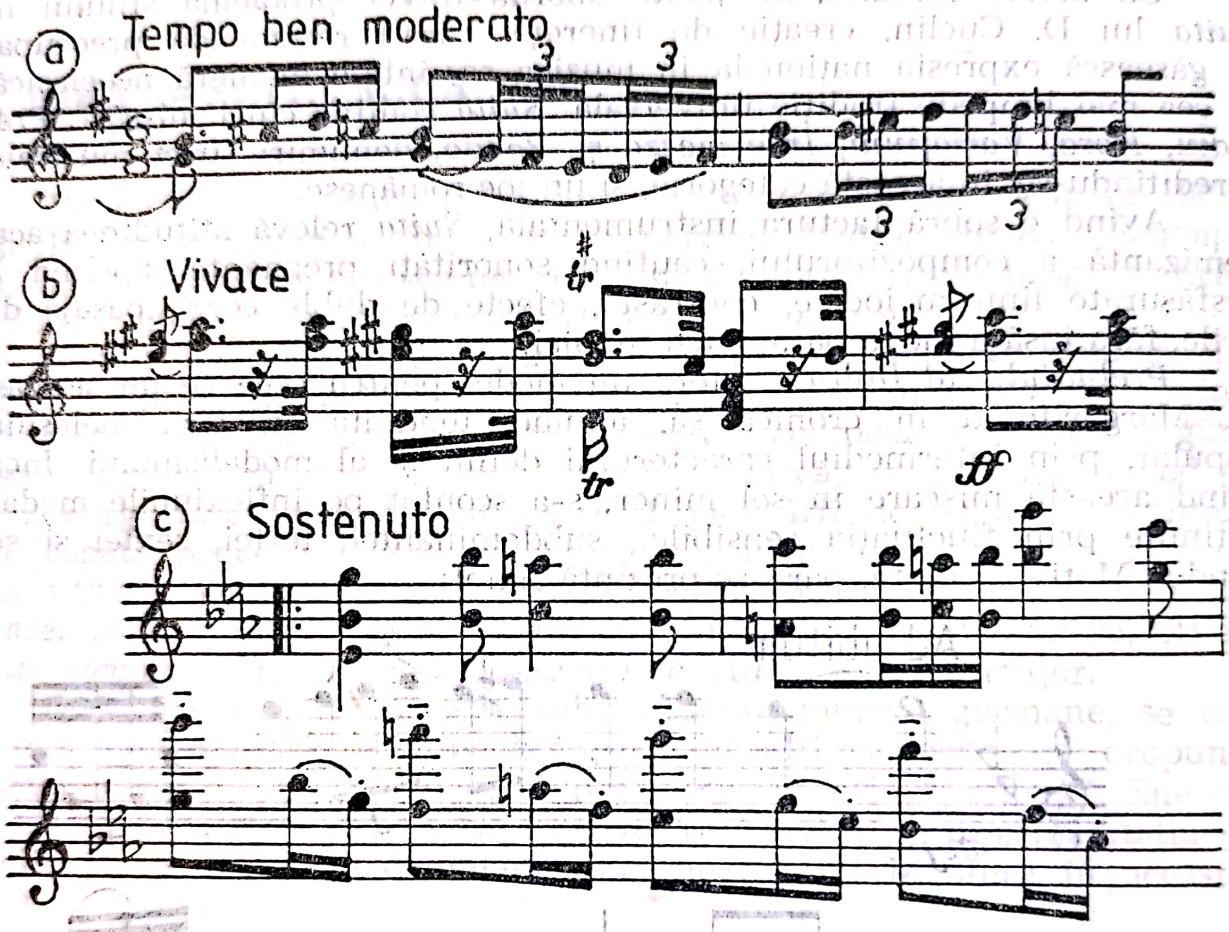
Preludiul, *Ad libitum*, oferă un model pentru ceea ce nu sesizase M. Mărgăritescu în cronica sa, anume, tendința stilizării melosului popular, prin intermediul caracterului doinit și al modalismului. Încadrînd această mișcare în sol minor, s-a scontat pe inflexiunile modale obținute prin fluctuația sensibilei, subdominantei, terței, sextei și secundei. Motivul acestei părți se prezintă astfel:



[300] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Sala Ateneului. Al XV-lea concert de vioară Enescu.* În: *Flacăra*, București, V, 19, 20 februarie 1916, p. 223.

Cum se observă din exemplul citat, D. Cuclin nu recurge la indicarea măsurii, lăsînd fluxul să curgă, probabil, în manieră rubato. E o inovație care a putut fi avută în vedere de compozitorii ce investigau în direcția specificului național.

Hora, Tempo ben moderato, în 6/8, instaurează o atmosferă românească, printr-o melodie sinuoasă, bogat cromatizată, cu ritm legănat, întrerupt de numeroase pauze. Elementele motivice ale secțiunii, concepută în formă ABCABA, sînt:

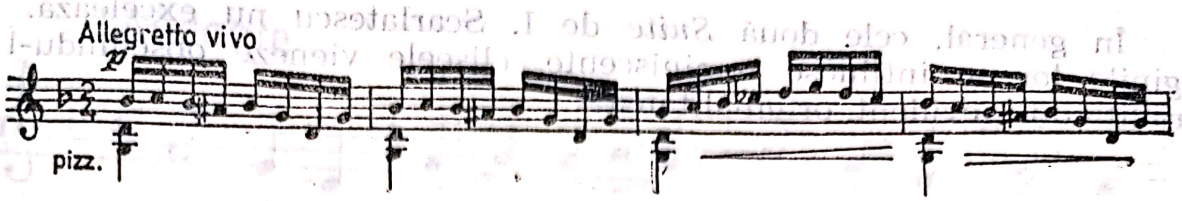


Maniera lăutărească, de alură improvizatorică, e implicată în *Horă,* la un moment dat compozitorul solicitînd „rubato". Complexa construcție ternară este încadrată în solizi piloni tonali: Sol major, Re major, do minor, Sol major, Re major, Sol major.

Variațiuni, Allegretto vivo, în mi minor, prilejuiesc o lungă desfășurare, în care fantezia melodică pare inepuizabilă, ca și flexibilitatea traiectului tonal, subminat prin treceri modulante.

Intermezzo, Largo, ternar, în Si major, e o spumoasă pagină de împletiri contrapunctice, dînd posibilitatea autorului să-și etaleze vîna de melodist. În prim-plan, se erijează un curs melodic lin, suav, complementat prin contratemele ce răspund prompt, adeseori imitativ, vehiculînd arcuri motivice ondulate.

Rondo, Allegro vivo, în Sol major, dezlănțuie o mișcare impetuoasă, de joc, celulele folclorice exultă pretutindeni, traseul melodic al refrenului fiind nobil și captivant:



De bună seamă, prin parfumul românesc discret al muzicii, *Suita* lui D. Cuclin apare ca o pagină marcantă a literaturii noastre camerale, căreia Maximilian Costin i-a sesizat astfel personalitatea și semnificația: „Această *Suită*, demnă a sta alături de sonatele de Bach prin măiestria clasică cu care e tratată, aduce la lumină, prin originalitatea neașteptată a *caracterului ei românesc (sublinierea noastră)*, o probă evidentă despre posibilitatea de a avea o muzică cu caracter național, din însăși elementele muzicii noastre populare. Amintesc judicioasa observație a d-lui Nonna Otescu, că vom putea avea o muzică românească, atunci cînd compozitorii noștri își vor căuta în frumusețile muzicei noastre populare inspirațiunile și nu numai temele. Ne facem o plăcere și o mîndrie a vedea în *Suita* d-lui Cuclin un început de fericită realizare și un exemplu hotărîtor . . .“[301]

Reținem deci ideea „caracterului românesc“ ca și cea a inspirației din muzica populară, fără a i se prelua temele. Așadar, M. Costin recomandă, intuiește o muzică românească, în spiritul cîntecului și jocului popular.

I. SCARLATESCU — SFÎRȘIT DE APRIL

Și I. Scarlatescu compune două *Suite* pentru vioară — pian; prima este în La major; a doua, *Ende April (Sfîrșit de April)*, programatică, în cinci părți, a fost terminată în anul 1920:[302]

I. *Acum se odihnesc toate pădurile,* în Mi major, proiectează o temă calmă, tratată variațional.

II. *Visul se deșteaptă,* după poezia lui J. Ch. Günter, muzică lirică în mișcare ternară.

III. *Jos în Heiligenstadt . . .*, vals în Do major.

IV. *Atît de multe stele stau pe cer,* din nou o muzică lirică, reflexivă.

V. *Ora diverselor spirite,* în Mi major, sugerează, prin dramatice imagini, o stare de mister și duioșie. Se readuce și tema primei părți, din considerente arhitecturale.

---

[301] Costin, Maximilian, *Suita pentru vioară solo de D. Cuclin.* În: *Muzica,* I, 3, 1 martie 1916, p. 115.

[302] Stoianov, Carmen. I. Scarlatescu, *op. cit.*, p. 68—70.

În general, cele două *Suite* de I. Scarlatescu nu excelează. În paginile lor se întîlnesc reminiscențe, clișeele vieneze obsedîndu-l și periclitîndu-i, evident, originalitatea.

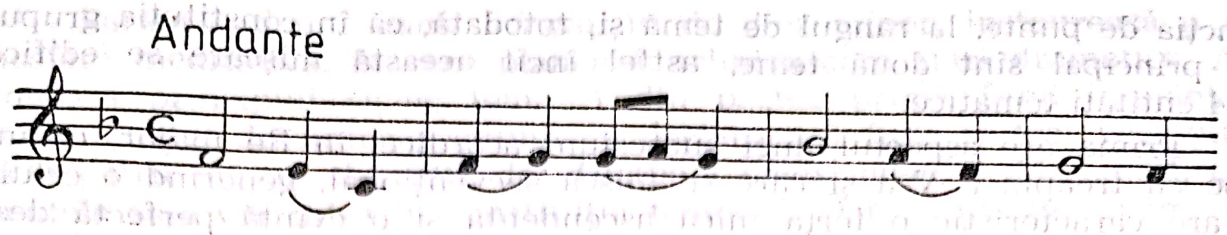
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

GEORGE ENESCU

Deși nu a fost întîiul compozitor care a abordat genul sonatei în muzica românească, totuși, George Enescu are primatul în elaborarea unor partituri reprezentative care, în plus, s-au bucurat de recunoaștere internațională. Sonatele respective sînt pentru pian și vioară, ordine stabilită de G. Enescu și datează de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, marcînd nu o simplă escaladare a formei ci, mai multe obiective de extremă importanță. Sînt cele dintîi creații mai complexe, ce poartă număr de opus. Sînt, de asemenea, creații în care are loc concilierea spiritului universal și romantic. Sonatele, avem în vedere primele două, susțin vocația componistică a unuia dintre tinerii violoniști. În plus, atestă valențele unui interpret multilateral pentru care atît vioara cît și pianul nu mai prezentau nici un secret, stăpînindu-le cu siguranță și virtuozitate. Sonatele mai probează și clasa intelectuală a muzicianului adolescent, cultura sa superioară, ce propune o inedită sinteză a estului și vestului european. În plus, tehnica pe care o etalează muzicianul în aceste opusuri apare redutabilă, știința și măiestria aflîndu-se într-o desăvîrșită sinteză, operînd cu entități sonore de o forță irezistibilă!

Desigur, G. Enescu a încercat ansamblul pian — vioară anterior, în pagini ce poartă aura tinereții, ca bunăoară *Tarantella*, compusă la Paris, la 31 iulie 1895, dedicată Evei Roland. Violonista îi va prezenta, doi ani mai tîrziu, la 11 iunie 1897 o altă creație de școală, în primă audiție, cu E. Bernard (pian): *Sonata în la minor*, terminată la 22 octombrie 1895. Partiturile din această categorie, deși nu au intrat sub incidența unghiului luminos, totuși, prezintă anumite trăsături care vor reveni categoric, apărînd ca entități stilistice definitorii. În asemenea creații se găsesc formule anticipative ca, bunăoară, această temă care va sta la baza unor variațiuni. Ea va căpăta în *Variațiuni pentru două piane*, op. 5 și în *Suita nr. 1*, op. 9, o înfățișare caracteristică[303].

[303] Voicana. M., Firca, C. L., Hoffman A., Zottoviceanu, E., Marbe, M. Niculescu, Șt., Rațiu, A., *George Enescu*. Monografie, vol. I, *op. cit.*, p. 232.



SONATA NR. 1, OP. 2

Dar Sonata care dobîndește recunoaștere poartă *Nr. 1, op. 2, Re major*, fiind datată Paris, 2 iunie 1897, dedicată profesorului său vienez, Joseph Hellmesberger.

Conferindu-i număr de *opus 2*, George Enescu o prețuia pentru forța și măiestria cu care a încărcat-o, ceea ce nu înseamnă automat că o socotea și dintre cele mai izbutite, fiind conștient că urma destul de îndeaproape celebre modele, pornind de la Schumann, Brahms, la Franck și Massenet. Să nu omitem din vedere că *Sonata* a fost compusă la vîrsta de 16 ani, etapă bogată în tatonări, pe linia clarificării stilului. Ce altceva decît frămîntările sale pot să însemne cele două partituri ce dețin primele numere de opus dacă nu asemenea oscilații, între orientarea apuseană și orientarea națională? În *Sonata Nr. 1*, G. Enescu preconizează un stil universal, declarîndu-și atașamentul pentru cuceririle romantismului muzical, atitudine salutară, deoarece putea însemna o temeinică însușire, nu atît a unei directive estetice, cît a unui limbaj muzical, în care principiul melodic era conturat de o recuzită bogată, chezășie a expresivității complexe, reclamată de stadiul evolutiv la care ajunsese gîndirea componistică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

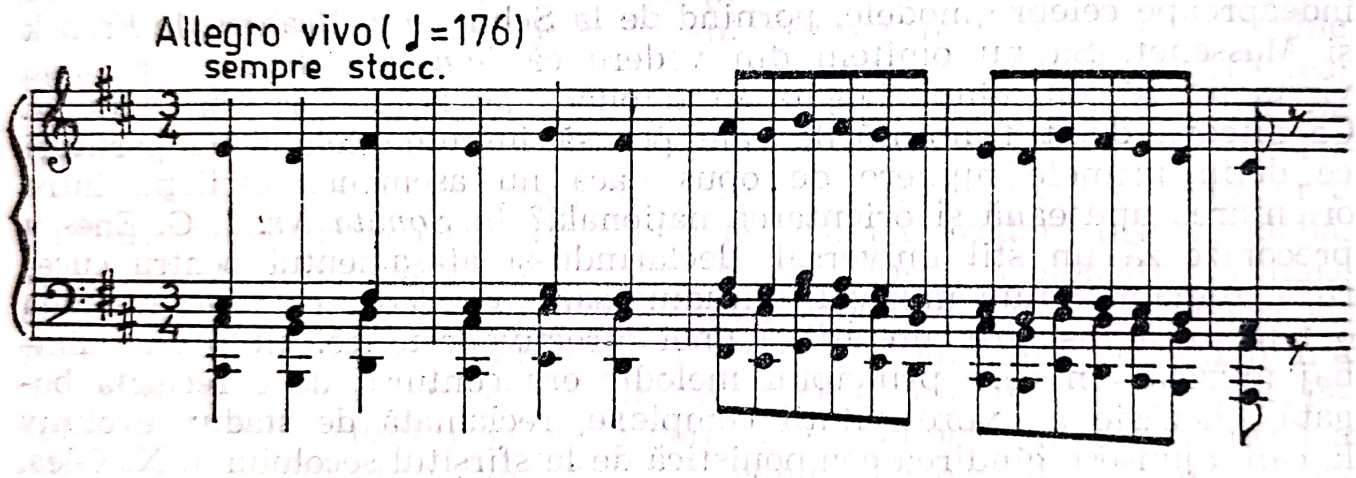
Din această *Sonată*, G. Enescu își afirmă concepția asupra ciclului, optînd pentru trei mișcări ample, contrastante, edificate pe structuri arhitecturale desfășurate cu generozitate. De asemenea, paginile brăzdate de teme nobile, mustind de energie și vitalitate, sînt adevărate laboratoare unde se caută și se verifică embleme motivice, angrenaje acordice, soluții contrapunctice, efecte timbrale, planuri monumentale, în ideea găsirii și lansării unor atribute care să probeze indiscutabilitatea stilistică a compozitorului care ducea, la fel ca toți marii interpreți dublați de vocația componistică, o nedeclarată luptă pentru descătușarea personalității creatoare, suspectată de aspirații veleitare. Și, în mod evident, muzica acestei *Sonate* are merite, mai presus de orișice, de natură să ateste clasa compozitorului, talentul său impetuos, dublat de o surprinzătoare fluență în articularea ideilor, ceea ce, în ultima instanță, înseamnă măiestrie.

Prima parte, *Allegro vivo*, de o impetuoasă expresie tinerească, este concepută într-o clară formă de sonată, cu contrastul tonal dispus în relație clasică de cvintă, Re major — La major. Particularitățile întîlnite aici, privesc faptul că G. Enescu ridică materialul ce îndeplinește

Scanned with OKEN Scanner

funcția de punte, la rangul de temă și, totodată, că în constituția grupului principal sînt două teme, astfel încît această mișcare se edifică pe 4 entități tematice.

Prima are aspectul unei succesiuni acordice, în Re major, ce începe cu treapta a V-a și care se mișcă secvențional, generînd o celulă ce are caracteristic o terță mică ascendentă și o cvintă perfectă descendentă (fa diez — la — re — la diez — si . . .), apărînd pe timpul tare al măsurii de patru pătrimi. Elementul acesta tematic pare însemnat în ansamblul sonatei, dar comparativ cu celelalte teme nu i se atribuie pondere, nefiind susținut ostentativ spre a-l impune, ceea ce poate influența interpretarea semnificației sale, aceea de intradă emblematică. Totuși, atributele sale, de data aceasta sub înfățișarea unor acorduri largi, sînt readuse în dezvoltare, în Si bemol, și tot ca acorduri desfășurate, în repriză, apoi în codă. Componentele sale se infiltrează în constituția altor teme, astfel, în a doua idee muzicală, B, expusă de pian, pe octava *la*, prelungită din partida viorii, cu rol foarte activ, apariția terței orientată suitor, fiind astfel determinantă:

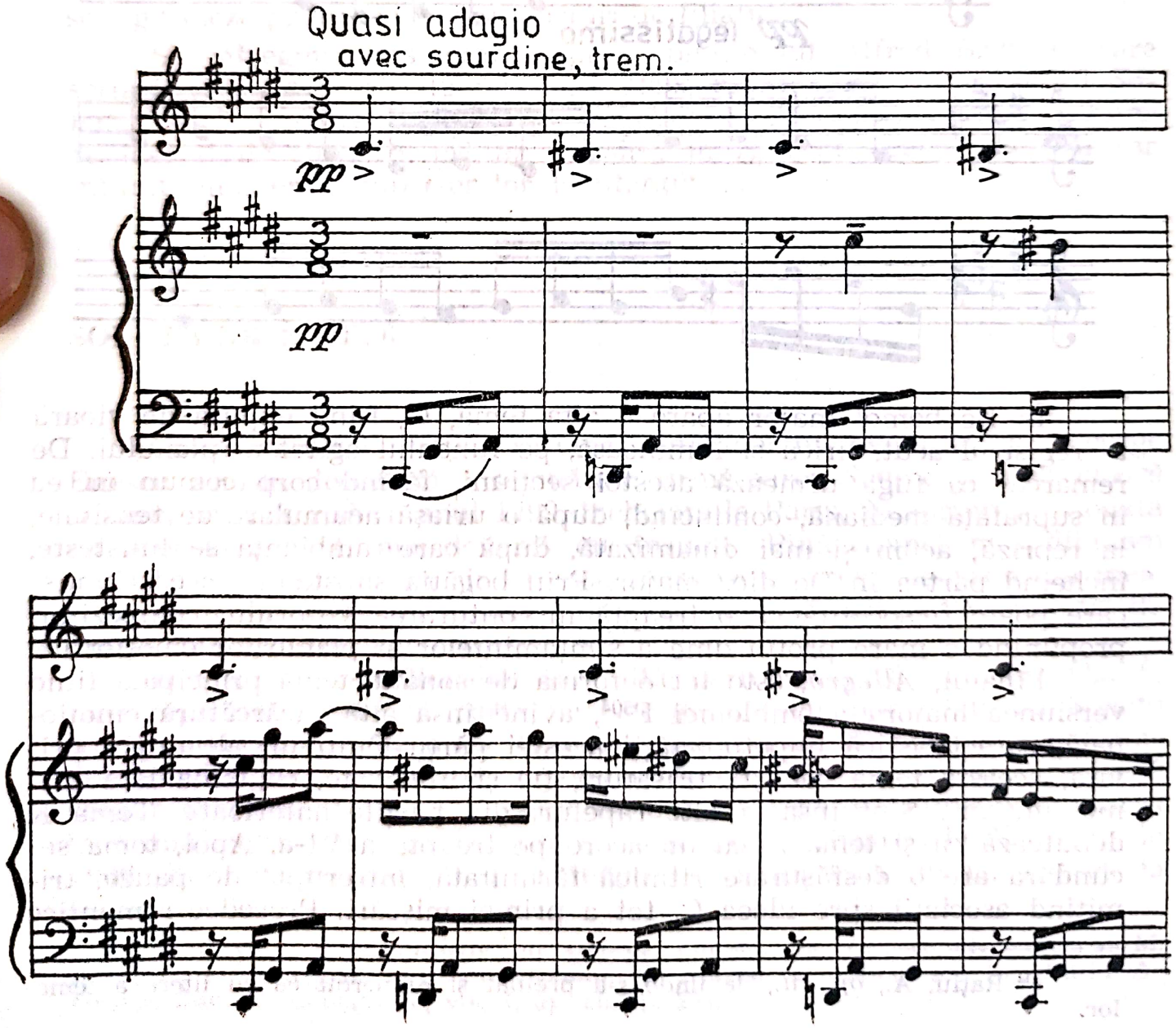


Prezența acestei teme e considerabilă, inclusiv în dezvoltare, apărînd în îndepărtatul do bemol iar apoi în do diez minor, pregătind repriza. Tema punții, C, e zbuciumată ca expresie, avînd, totodată, și expansivitate, în timp ce tema secundară, D, se remarcă prin cantabilitatea de largă efuziune, în arcuri extinse prin progresii armonice. Nimic deosebit de pregnant în această temă, de puternică rezonanță romantică. În rest, canavaua sonatei este urmărită retoric, după cum se constată în această schemă:

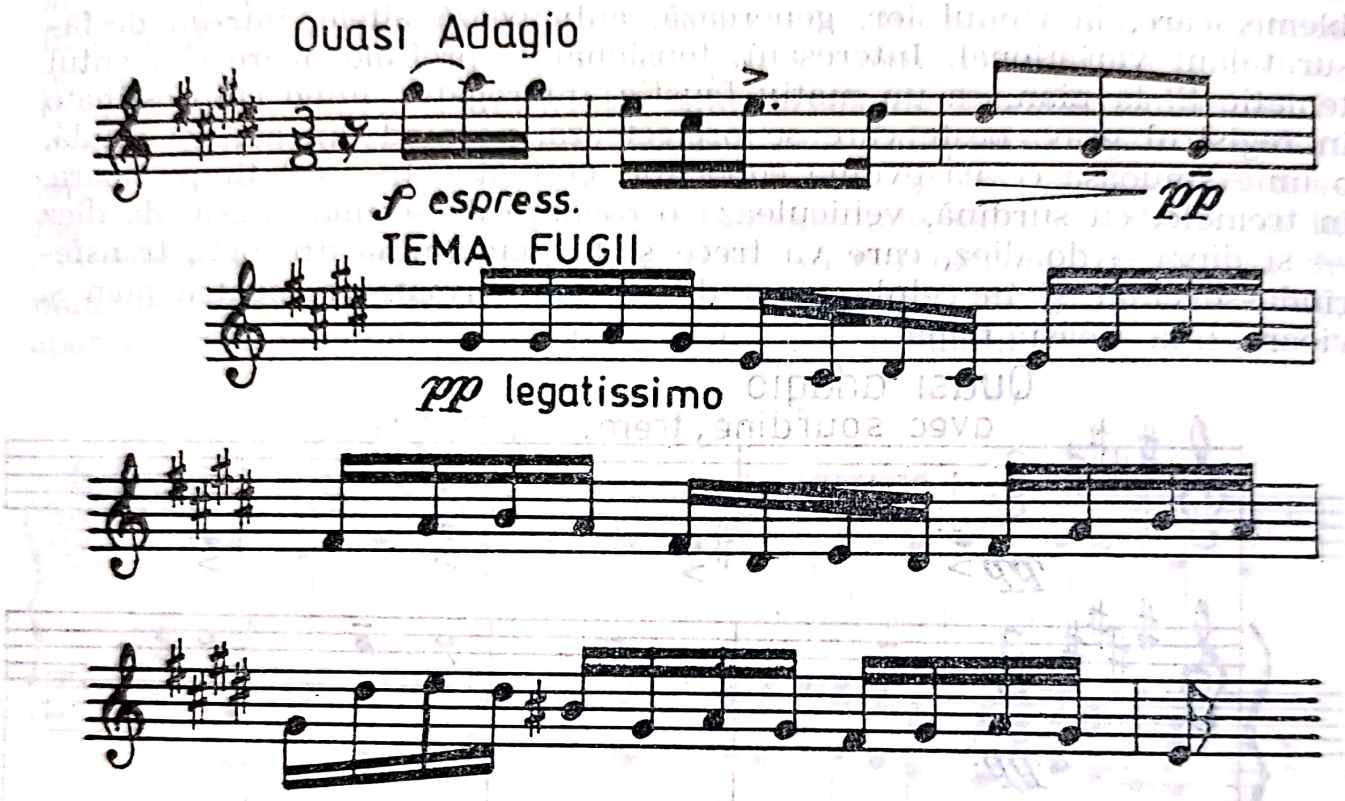
Expoziția	Dezvoltarea	Repriza	Coda
A B C D D D	C C B A B	A B C	D C D A D A
Re Fa La Mi si Si	La b Si b do b do diez	Re do diez Fa diez Si b Sol La	Sol Re

Partea a doua, *Quasi adagio,* în do diez minor, instaurează o atmosferă meditativă, în care planează neliniștitoare stări dramatice. Acționează principiul ciclic, tema A din partea primă fiind implantată în terminalul dinaintea secțiunii ce declanșează fuga la trei voci (ultimele patru măsuri dinainte de: *Tempo I Quasi adagio).* Mai mult, elementele sale vor intra în constituția temei F. Dar să nu anticipăm.

În această mișcare, cu structură liberă de lied, se impun trei idei muzicale, G. Enescu fiind adeptul dramaturgiei dense, încărcate cu embleme, care, la rîndul lor, generează, anticipează altele, într-un desfășurat lanț variațional. Interesant, tensionat și profund apare elementul tematic E, la pian, ca un motiv faustic, interogativ, luînd chip ostinato în registrul grav, peste care se proiectează, pornind din aceeași celulă, o linie sinuoasă ce va evolua coborîtor, cromatic. În acest timp, vioara, în tremolo, cu surdină, vehiculează o oscilare de secundă mică: do diez — si diez — do diez, care va trece și la pian (mîna dreaptă), transferîndu-se chiar și în celula pivot din *Sonata* următoare, pentru pian și vioară. Iată această temă:



Pianul, apoi vioara, expune o nouă temă, F, care pare a fi nu numai pregnantă, ci și alcătuită de o manieră ce va fi proprie stilului enescian, avînd în structura ei gingășie, noblețe și distincție. De remarcat rolul unor intervale ca secunda, terța și cvinta în determinarea sa. Această temă va genera o variantă care va fi tratată contrapunctic, devenind subiectul fugii, foarte rar introdusă într-o secțiune lentă de sonată. Aceasta este tema F și varianta, subiectul de fugă:



În Re bemol major apare o altă temă, G, fiind expusă de vioară în registrul acut, lirică și luminoasă, pe fundalul agitat al pianului. De remarcat că fuga urmează acestei secțiuni, făcînd corp comun cu ea în suprafața mediană, conducînd, după o uriașă acumulare de tensiune, la repriză, acum și mai dinamizată, după care ambianța se liniștește, încheind partea în Do diez major. Prin bogăția substanței, această mișcare poate fi socotită ca o treaptă în conturarea viitorului compozitor, propunînd o mare profunzime a simțămintelor și planurilor emoționale.

Finalul, *Allegro*, este tot o formă de sonată, tema principală fiind versiunea majoră a emblemei F[304], avînd însă altă încărcătură emoțională, caracteristică impetuozității acestei părți. Dintr-un alt unghi privită, această temă vădește trăsături, fie și inversate, cu tema B a primei mișcări. Sînt însă și alte rapeluri din părțile anterioare. Tema K debutează ca și tema A cu un acord pe treapta a VI-a. Apoi, tema secundară are o desfășurare ritmică fărîmițată, întreruptă de pauze, trimițînd asociații spre ideea C, tot a primei mișcări. Procedee romantice

[304] Rațiu, A., *op. cit.*, de unde s-a preluat și numerotarea cu litere a temelor.

se profilează dezinvolt în dezvoltare, mersul în octave, tremolouri la pian, fugatto, împletiri polifonice în spiritul școlii lui A. Gédalge. Repriza se sedimentează numai pe tema principală, ca abia spre sfîrșit, în Coda, să fie adusă ideea secundară.

Deschiderea lui G. Enescu spre monodie, se afirmă pregnant în final, cînd se semnalează teme în octavă, în registre diferite. Apare surprinzătoare ușurința cu care compozitorul își vehiculează ideile, într-un dispozitiv tonal răspicat, bogat sub aspectul transgresărilor modulatorii. Pianul deține rolul prim în această partitură, vioara secondîndu-l, mai bine-zis, ducînd o nesfîrșită luptă pentru a se menține în rolul unui partener cu atribuții egale, fără însă să reușească decît din cînd în cînd.

Sonata Nr. 1, în Re major, opus 2, este o creație semnificativă pentru un mare talent, aflat încă sub puternica dominare a idolilor care-l vrăjiseră, în acest caz, Brahms și Franck în mod predilect, de sub tutela cărora nu depune prea mari eforturi să se debaraseze. Și de ce să nu recunoaștem, unui foarte tînăr compozitor, chiar îi vine bine să se legitimeze prin asemenea raporturi de filiație.

Să întregim considerațiile prin opiniile lui Alfred Bruneau care scria în *Le Figaro* din 12 februarie 1898, pe marginea interpretării *Sonatei op. 2* de către G. Enescu și A. Cortot: „Această *Sonată* . . . e plină de idei și de tinerețe, calități ce sînt, în ziua de astăzi, cel mai rar întîlnite în operele muzicienilor debutanți" . . .

SONATA NR. 2, OP. 6

Către sfîrșitul vieții, privind retrospectiv evoluția sa, George Enescu acorda deosebită însemnătate următoarei *Sonate pentru vioară și pian, Nr. 2,* scrisă în anul 1899, încheiată la Paris, 20 aprilie „ . . . odată cu această sonată, am devenit eu însumi. Pînă atunci mai dibuiam încă. După aceea, m-am simțit însă în stare să merg pe propriile mele picioare (chiar dacă nu fugeam prea repede), și nu mai eram atît de vulnerabil la insinuările criticii . . ."[305]

Așadar, *Poema Română* sau altă partitură pînă la acest *Op. 6,* nu-l reprezintă decît în parte pe George Enescu, dar odată cu *Sonata Nr. 2,* dedicată lui Jacques Thibaud, muzicianul se regăsește, definindu-și mai sigur, mai dezinvolt personalitatea. Este de reținut că această creație instrumentală s-a bucurat de o bună primire, după prezentarea în primă audiție în capitala Franței, la Nouveau Théâtre, la 22 februarie 1900, în interpretarea lui J. Thibaud la vioară și a lui G. Enescu la

[305] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu, op. cit.*, p. 51; Voicana, M. Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu Șt., Rațiu A., *George Enescu.* Monografie, vol. I, *op. cit.*, p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

pian. Într-o corespondență pentru *România Musicală*, Stan Golestan vestea nu numai succesul, ci făcea și considerații „... Aceasta a doua *Sonată* e scrisă în *fa minor*, într-un stil semi-beethoveniesc, avîndu-și caracterul și originalitatea proprie. Ea aparține originei autorului ei, țării sale dinspre răsărit, reveriei și melancoliei sale“[306].

Pornind de la aceste date biografice, se naște întrebarea, care sînt atributele ce o definesc, în ce constă semnificația ei? Probabil, ceea ce G. Enescu știa prea bine că a obținut în această partitură, oferindu-i deplină satisfacție, era afirmarea personalității artistice, depășind stadiul acumulărilor intensive, în favoarea etalării concepției și soluțiilor la care gîndirea și experiența sa ajunseseră, în pofida vîrstei de numai 18 ani!

Sonata Nr. 2 este, mai presus de orice, expresia sensibilității românești, purtînd, într-o manieră generalizată, etosul și chipul artei sonore populare. Influențele nu dispar, dar nu se mai erijează în comandamente majore, stilul enescian triumfînd în acerba bătălie interioară ce se dă pentru supremație. Se mai trădează asimilarea unor cadre, planuri, dar deasupra lor răzbate cu forță o muzică, o energie a cărei individualitate se înalță cutezător, servindu-se și de atributele preluate sintetizator din comoara de viers și vers făurită în decursul veacurilor. de anonimii mesageri ai simțirii românești.

Incidența acestor factori se repercutează pozitiv asupra expresiei muzicale, conferindu-i distincție și farmec. Mai mult, în afara unui anume conținut poetic meditativ, liric, care se legitimează în spiritualitatea românească, se disting parametrii strict muzicali care se răsfrîng benefic asupra profilului respectivei partituri. Evident, parametrii nu sînt preluați în mod direct, nemijlocit din muzica populară, deoarece G. Enescu apelează la structuri deduse din tiparele melosului folcloric, faza citatelor fiind deja depășită. Compozitorul sesizează microstructuri definitorii, esențe specifice, arome din care extrage un parfum, o expresie aparte, avînd și neavînd contingență cu modelele pe care le urmează.

Concret, G. Enescu recurge în această *Sonată* la moduri cromatice, care prin plasamentul intervalelor favorizează culoarea specifică națională. Era și epoca în care se contura teoria „Gamelor naționale“, muzicienii noștri ajunseseră la conștiința unei determinări diferențiate a muzicii românești, în care modalismul cromatic deținea un rol preponderent. Dar G. Enescu era atașat tradiției universale si nu putea renunta la bunele oficii ce i le oferea, în speță la principiul tonalității. Ori, pentru a putea opera cu aceasta și, totodată, cu structurile esențializate ale modalismului românesc folcloric se cerea o sinteză, o conciliere, ceea ce G. Enescu și realizează, atunci cînd în spațiul tonal introduce parametrii „gamei naționale“. Astfel, pentru *Sonata în fa minor*, concepe structura: *fa-sol-la bemol-si becar-do-re bemol-mi becar-fa*. Dispunerea cromatizată face ca tonurile să fie astfel distribuite: secundă mare,

[306] Golestan, Stan. *Artiștii români în străinătate*. În: *România Musicală*, XI, 6, 15 martie 1900, p. 47.

mică, mărită, mică, mică, mărită, mică. Deci, o gamă inedită, cu patru secunde mici, două mărite și una mare. Această dispunere operează în profilul motivului inițial al *Sonatei,* care nu este altul decît „prima gamă minoră românească" teoretizată de Ed. Caudella, interpretată ceva mai tîrziu ca „minoră armonică" avînd ridicată treapta a IV-a, profil investit cu funcții cimentatoare ciclice.

Numeroase alte elemente derivă tot din practica muzicii populare. Astfel este mare ponderea relațiilor de secundă, în cele trei ipostaze, în chiar articularea frazelor melodice, mișcarea ondulatorie a cantilenelor și starea de pendulare minor-major, fluctuațiile prin repetare ritmică și mers descendent treptat. Apoi, folosirea unor structuri modale de cîteva sunete, Ștefan Niculescu remarcînd formula de trei sunete *(mi bemol-mi becar-sol)* care permite o serie de permutări și deci, alcătuiri, pe cît de subtile, pe atît de inventive, ca, bunăoară, în partea a treia a *Sonatei,* în determinările: *do-mi-sol-mi bemol; fa-la-do-la bemol*[307]. Evident, această stare derivă din turnura modală aplicată formulelor pe care se edifică.

În tehnica de acompaniament a secțiunii centrale a finalului, se remarcă o pulsație tipică pentru practica de taraf[308]. Expunerea monodică (la octavă) a temei primei părți apare, de asemenea, ca o particularitate ce poate fi atribuită specificității muzicii orale. Și caracterul recitativic al unor fraze muzicale are tangență cu cîntarea populară. Unisonul reapare și în încheierea *Sonatei,* ca arc unificator[309]. Există și momente cu puternică ancorare modală, în încheierea temei principale a mișcării secunde apare ipostaza frigică, prin coborîrea treptei a doua, sol bemol. Tema secțiunii centrale a aceleiași părți e mixolidică.

Sonata op. 6 impresionează prin generozitatea fluxului muzical, dezvăluind, într-un deplin echilibru al partenerilor instrumentali, un mirific univers afectiv și ideatic, învesmîntat în sonorități originale, în tipare specifice romantice. Ceea ce se proiectează prin intermediul lor aparține stilistic unei zone noi, care poate fi înțeleasă într-o simbioză a etosului românesc cu cel modern-universal, a limbajului muzical de tip sintetic, dezvăluind, la urma urmei, personalitatea copleșitoare a unui înzestrat muzician. Totul în persoana sa, în partitura sa, se prezintă complex, într-o manieră ce apare drept rezultatul unor factori diverși dacă nu chiar antitetici, începînd cu fuziunea interpret — compozitor, apoi, interpret violonist și pianist, cunoștințele specifice fiecărui profil acționînd puternic și unitar. În acest mod se explică vigoarea și prospețimea muzicii tuturor părților, emanînd o sonoritate captivantă, printr-o țesătură impregnată de dificile probleme tehnice, cu fascinante efecte. Originalitatea partiturii apare suverană, chiar dacă în cîteva momente se mai simt apropierile, îndeosebi de Brahms sau Franck, în

---

[307] Niculescu, Ștefan. *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu.* În: *Reflecții despre muzică. Op. cit.,* p. 95—96.

[308] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M. Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu.* Monografie, vol. I, *Op. cit.,* p. 257.

[309] Rațiu, Adrian. *Studiind moștenirea enesciană . . Op. cit.,* p. 32.

secțiunea centrală a mișcării secunde. Nu poate fi contestată nici subtila vrajă fauréeană sau impetuozitatea berlioziană[310]. Asociațiile sînt însă destul de estompate, comparativ cu creațiile anterioare.

Contururile *Sonatei în fa minor* sînt trasate cu siguranță, făcînd ca pregnanța imaginilor muzicale să fie asigurată, determinînd reliefurile într-așa fel, încît poetica rezultată să apară inconfundabilă. Detașarea planurilor nu însemnează că G. Enescu nu a urmărit articulații cinetice, atît prin implantarea sau transferarea figurii metrice, care capătă astfel valențe omogene, cît și prin entitățile tematice ale căror structuri ramificate transmit microelemente ce vor fi interpolate pretutindeni.

Aspectele stilului enescian se fac puternic simțite în tema principală a mișcării întîi, *Assez mouvementé,* în neobișnuita măsură de 9/4, alcătuită din mai multe fraze asimetrice, necontrastante, dar diferențiate prin încărcătura modal-cromatică, desenele ritmice, liniile boltite, tinzînd spre marcarea unei culminații, fluctuarea treptelor major-minor. Politematismul existent în stare latentă în ideea principală este menit să sublinieze potențialul melodic al compozitorului care, după cum arăta A. Rațiu[311], înlănțuiește nu mai puțin de cinci fraze, ultima derulînd descendent, în ritm sincopat, pe tonuri întregi. Dar nu numai atît, iarăși, ideea principală acoperă o suprafață extinsă, avînd o articulație ternară (ABA)[312], incisivă, ca o axă arcuită, degajînd o tensiune progresiv ascendentă. Cum despre această *Sonată* există două pertinente analize, nu vom urmări, ca în cazul altor partituri, arhitectonica, cu ceea ce o implică[313]. Vor fi remarcate doar cîteva aspecte esențiale de natură ciclică.

Deci, *Sonata op. 6* are trei ample mișcări, cu teme pregnante, neconfundabile, necontrastante, permițînd observarea dispunerii temei principale de o expresie suavă, pronunțat cantabilă, *Tranquillement,* care este în fapt tema mișcării și nu tema ciclică, auzită anterior. De asemenea, reținem caracterul impetuos al mai puțin relevantei teme a finalului, *Vif,* bănuim, pentru a nu submina tema ciclică, ce aruncă, parcă, o punte spre precedenta sonată.

Formele părților sînt clasice: allegro de sonată, cu contrastul fa minor — la minor; lied și rondo-sonată. Fiecare mișcare denotă cîte o abatere de la schemele consacrate. Neobișnuit apare însă planul tonal al mișcărilor *Sonatei,* atît prima, cît și a doua parte fiind în aceeași tonalitate, fa minor. Drept compensare, finalul începe nedecis, parcă în re minor, apoi se modulează în do major și în tonalitățile satelite, pentru a glisa definitiv și pentru lung timp, în Fa major. Cît privește

---

[310] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu,* Monografie, vol. I, *op. cit.,* p. 254.

[311] Rațiu, Adrian. *Studiind moștenirea enesciană . . . op. cit.,* p. 29.

[312] XXX *Sonata a II-a pentru vioară și pian.* În: *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană.* București, Edit. Muzicală, 1982, p. 23.

[313] Rațiu, Adrian. *Op. cit.*

forma propriu-zisă, prima parte deține o expoziție și o repriză întinsă, în detrimentul dezvoltării, care este eliptică; liedul este brăzdat de puternice relansări ale temei ciclice; rondo-sonata fiind tratată mai liber, concepută astfel încît, sub raport tonal, să se impună contrastul pe care mișcarea anterioară l-a evitat[314].

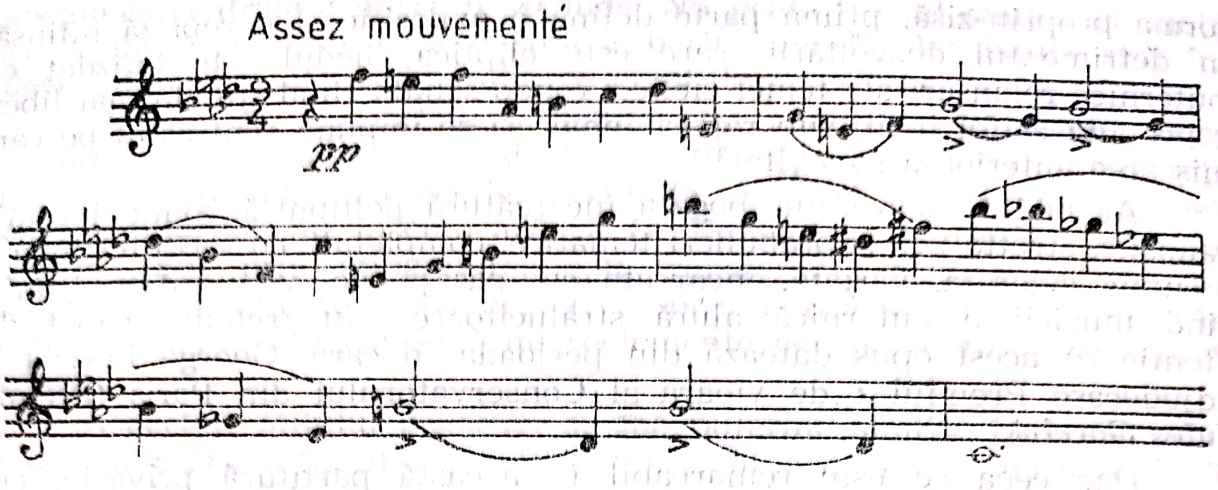
Ar mai fi de reținut bogata încărcătură polifonică, avînd imitații, canoane, stretto-uri, suprapuneri tematice, completate cu scriitura instrumentală colorată, variată, încărcată cu pasaje de virtuozitate, conferind muzicii o puternică alură strălucitoare. Nu trebuie scăpat din atenție că acest opus datează din perioada în care George Enescu își adjudecase Premiul I de vioară al Conservatorului din Paris (Premiul *Jules Garcin*).

Dar ceea ce este remarcabil în această partitură privește, cum anticipam, realizarea principiului arhitectural ciclic, ce se manifestă multidirecțional, acționînd asupra tuturor momentelor și a tuturor temelor. Simplificînd, am reține modalitățile sale dominante: primo, supremația celulei principale ce se implantează nemodificată intervalic și în alte părți decît în cea inițială, unde apăruse expozițional, și nu numai; secundo, investirea unor celule extrase din polimotivica matcă cu funcții genetice, transferîndu-se celorlalte entități tematice ale tuturor părților. În acest fel, tematismul *Sonatei* se înfățișează ca o filieră cu spectru variat, în care motivele fundamentale, înfiltrate subtil pretutindeni, acționează ca un factor coagulant. Astfel, înrudirea motivică poate fi detectată în mai multe inele concentrice, ceea ce determină înrudiri de diferite grade, directe și indirecte, dispuse din aproape în aproape, ca regulă, dar există și excepții. Într-un alt plan, mai pot fi luate în considerație și alte modalități, între care, demnă de atenție, e integrarea tematică prin apropiere, prin contopire, ceea ce înseamnă că noua înfățișare tematică se datorează rolului simbiozei motivice, dar se întîlnesc și suprapuneri de teme, păstrîndu-și fiecare chipul.

Cu acestea, nu au fost epuizate posibilitățile redistribuirii profilurilor motivice și, fără a ne extinde, ceea ce echivalează cu restrîngerea demonstrațiilor în detrimentul unei minuțioase analize, vom mai recurge la examinări ale unor concludente figuri tematice. Precizăm, nu vor fi luate în ecuație decît elementele ce servesc reliefării comportamentului ciclic, mai mult, ceea ce contează în cel mai înalt grad, știind însă că fiecărui motiv i se încredințează o anume dispunere și un anume rol în angrenajul procesului ciclic.

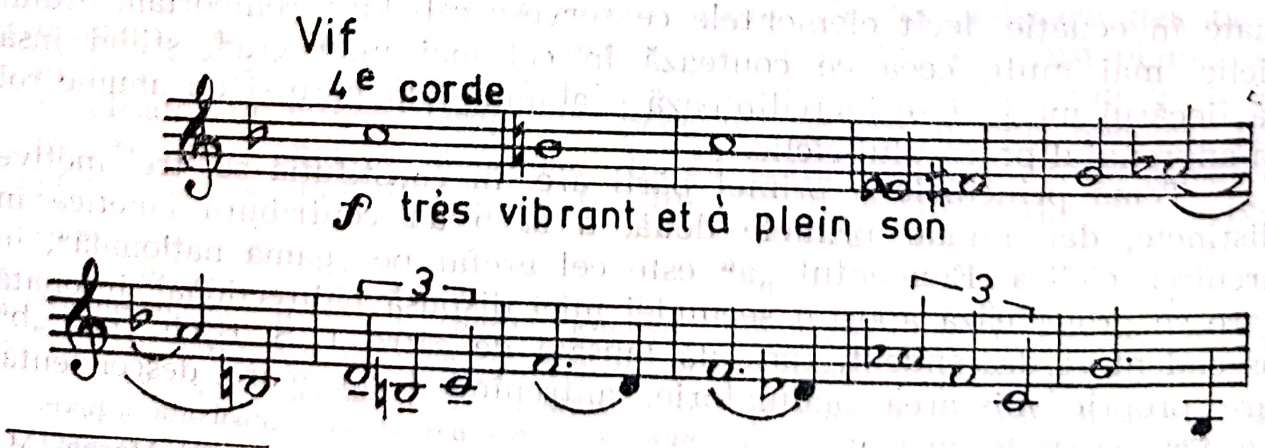
Tema principală a primei părți are, în constituția sa, trei motive distincte, dar numai primele două, a și b au contribuții cinetice în arcuirea ciclică. Elementul „a" este cel grefat pe „gama națională", în care se proiectează aportul secundei mici dispusă bidirecțional, intonată ascendent și descendent, formulă lansată de către J. S. Bach, iar „b" are proprie mișcarea ondulatorie, antrenînd terța mare descendentă.

[314] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*. Monografie, vol. I, *op. cit.*, p. 258.



Așadar, tema principală e poliarticulată, avînd mai multe identități. În afara celor indicate, se reține și cea care pregătește arcul de boltă, culminația, precum și o alta, denumită tema „e" de către compozitorul Adrian Rațiu; celula motivică „e" susține momentul maximei tensiuni al acestei teme expoziționale[315]. Fiecare entitate va fi explorată sub aspect ciclic în mod deosebit, însă elementele „a", „b" și „e" sînt extrem de limpede diferențiate. „A"-ul își va menține înfățișarea primară, chiar dacă se va dezarticula. „E"-ul va fi mai constant, mai fix, dar aportul său e mai restrîns. În schimb, celula „b" se va dezarticula, formula de terță balansată transferîndu-se altor teme. Dar să le urmărim sistematic.

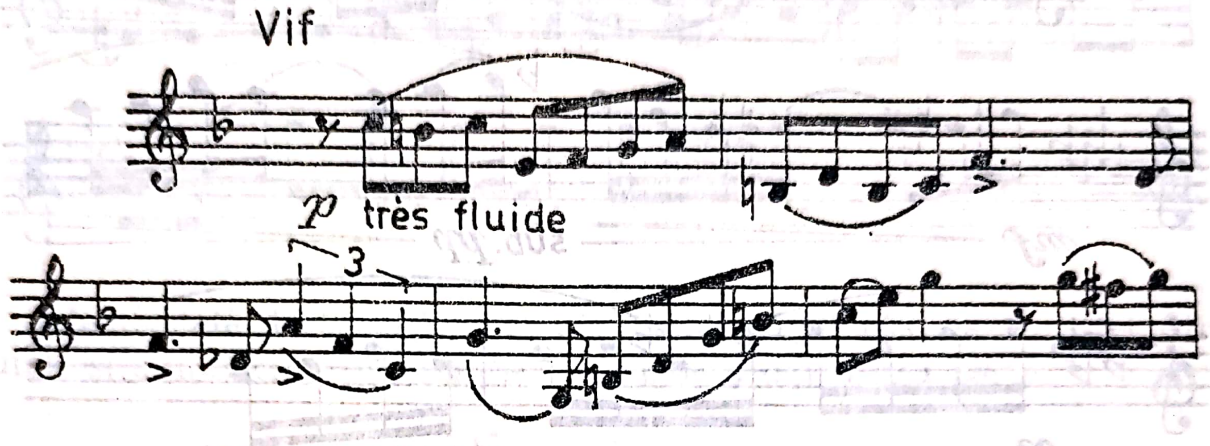
Elementul „a" are atribute de lider tematic, cea ce rezultă din ponderea sa, din funcția încredințată în stabilirea arcului final, apărînd în ultima parte majestuos, augmentat, în valori de note întregi și doimi, în tonalitatea do minor, preluînd atribuțiile cupletului. În repriză va reveni în fa minor, deci, sub raport tonal i se conferă acestei părți structura de rondo-sonată. Prima sa ipostază se definește astfel:



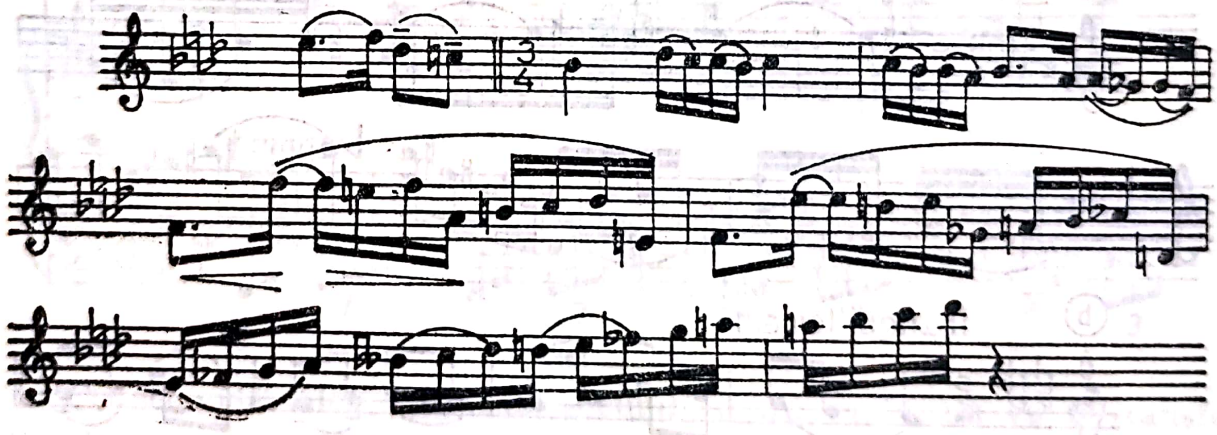
[315] Rațiu, Adrian. *Op. cit.*, p. 29.

Intonată de vioară pe coarda sol, tema va fi susținută prin acorduri de optimi, *très vibrant à plein son,* realizînd un marcant contrast, emanînd forță dramatică, patos.

Motivul capătă aspect sprințar, șerpuitor, apărînd în valori de optimi, tot în final, pe un fundal armonic cu aspect tipic de acompaniament[316]:



Chipul său apare interpolat în liantul temei principale a părții a doua, în valori ritmice de șaisprezecimi, în care Alfred Alessandrescu sesizase „. . . un vag răsunet al glasului pământului natal"[317].

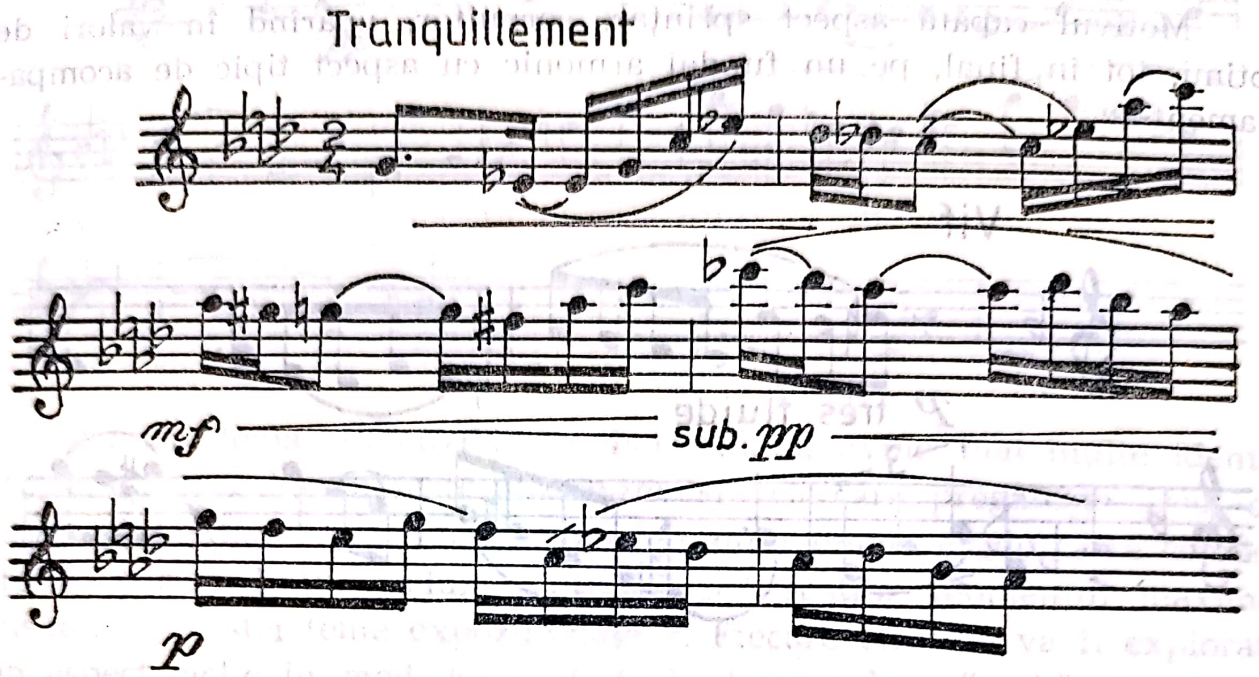


Este interesantă traiectoria melopeei în partea a doua; tema principală, în variațiunile ce le înscrie, vehiculează insistent formula inter-

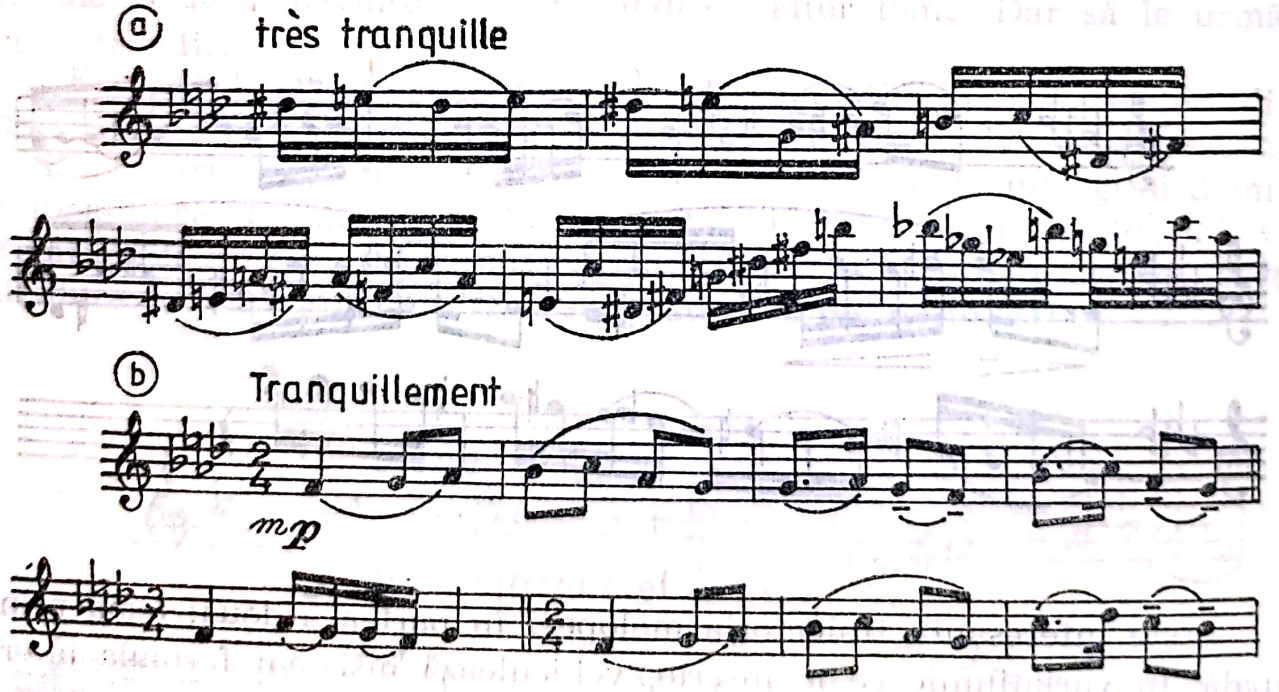
[316] Nr. 20, 21, 30, 31, 34. Aici, în Coda va fi expus la unison.

[317] Alessandrescu, A. *George Enescu compozitor.* În: *Muzica,* III, 5—6 Mai Iunie 1921, p. 104.

valică a motivului inițial „a“ (prima parte), dar numai prin secunda mică (cromatizată), descendentă, revenirea fiind amînată:

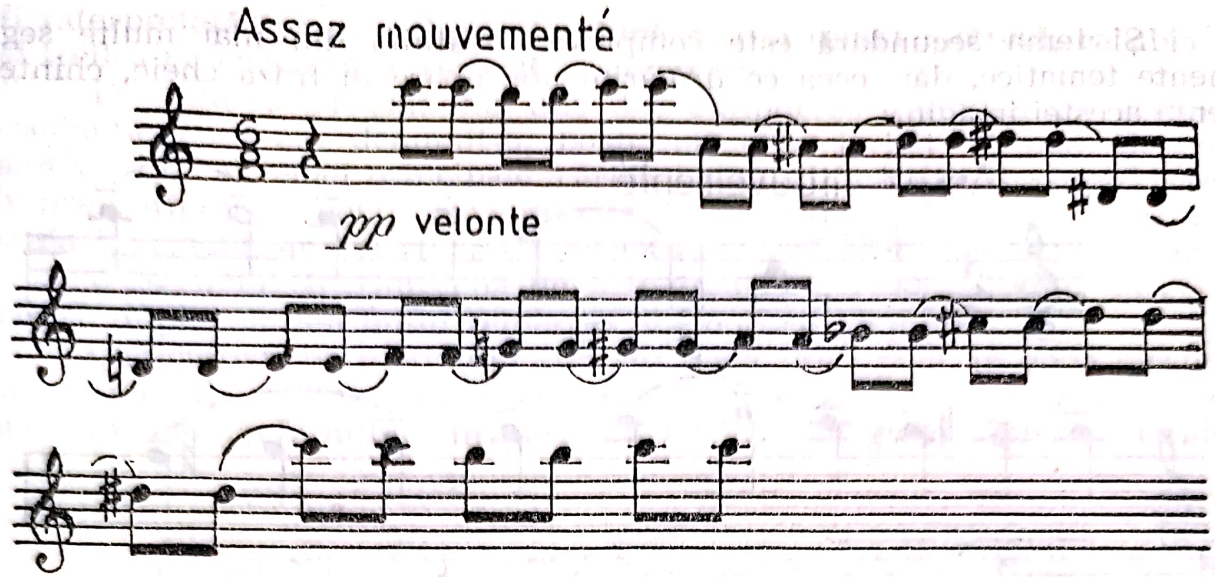


La Nr. 16, ceea ce intonează vioara solo este impregnat de celula „a“, oscilații cu secunde, într-o variațională dispunere:

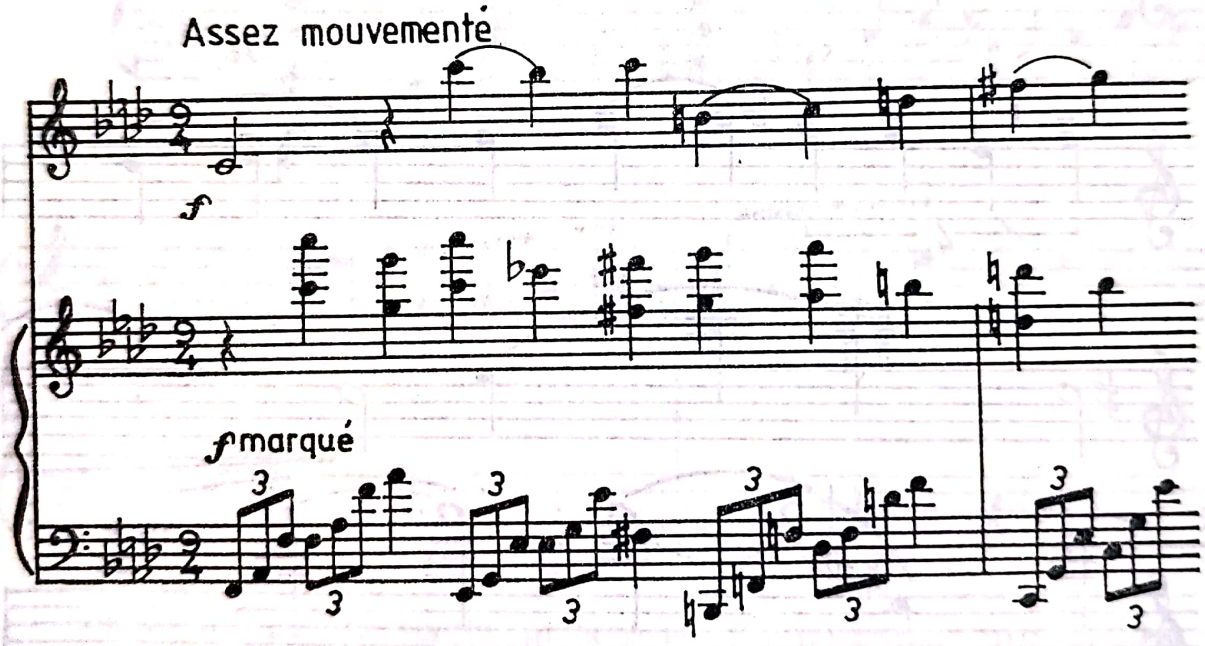


Conformația sa va fi afectată în chiar prima parte cînd se află la partida viorii, suprapusă unei fraze a temei secundare. De reținut că emblema inițială, compusă din jocul secundei mici, nu se modifică.

Scanned with OKEN Scanner



Neafectată de travaliul tematic, emblema își păstrează, astfel, atributele și atunci cînd se identifică în canonul din prima parte:

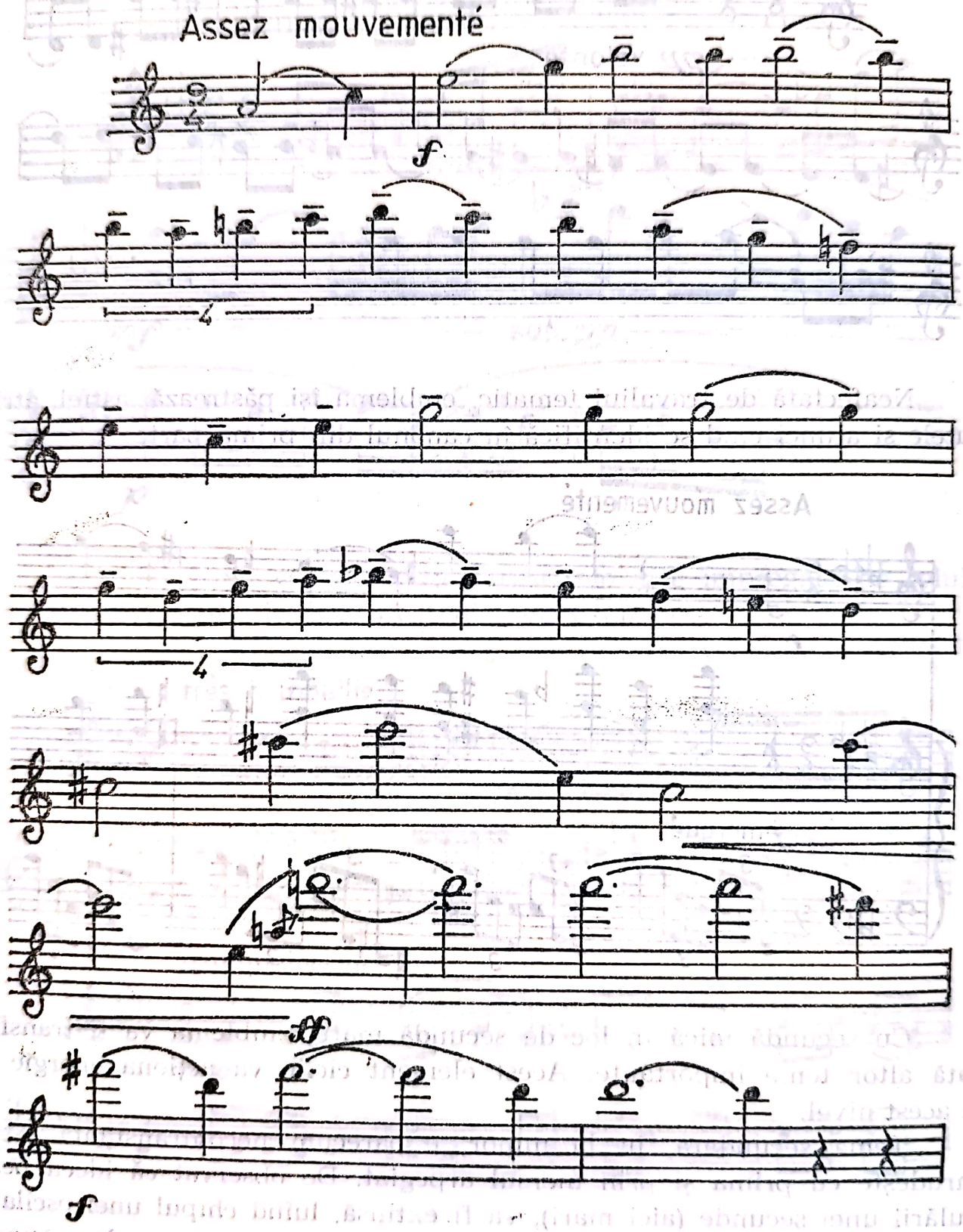


Cu secundă mică în loc de secundă mare, emblema va fi transferată altor teme importante. Acest element ciclic va acționa energic și la acest nivel.

Tema secundară, în la minor, e oarecum necontranstantă și se înrudește cu prima și prin mersul arpegiat. De observat că ideea pendulării unei secunde (aici mari), va fi extinsă, luînd chipul unei oscilații de terță mare descendent-ascendentă. Mai mult, pendularea de secundă va deveni și inversată (ascendent-descendent). Inversarea, evident, poate fi întîlnită și în alte secțiuni ale *Sonatei*.

Scanned with OKEN Scanner

Și tema secundară este complexă, alcătuită din mai multe segmente tematice, dar, ceea ce urmărim noi, apare în fraza cheie, chintesența acestei imagini:

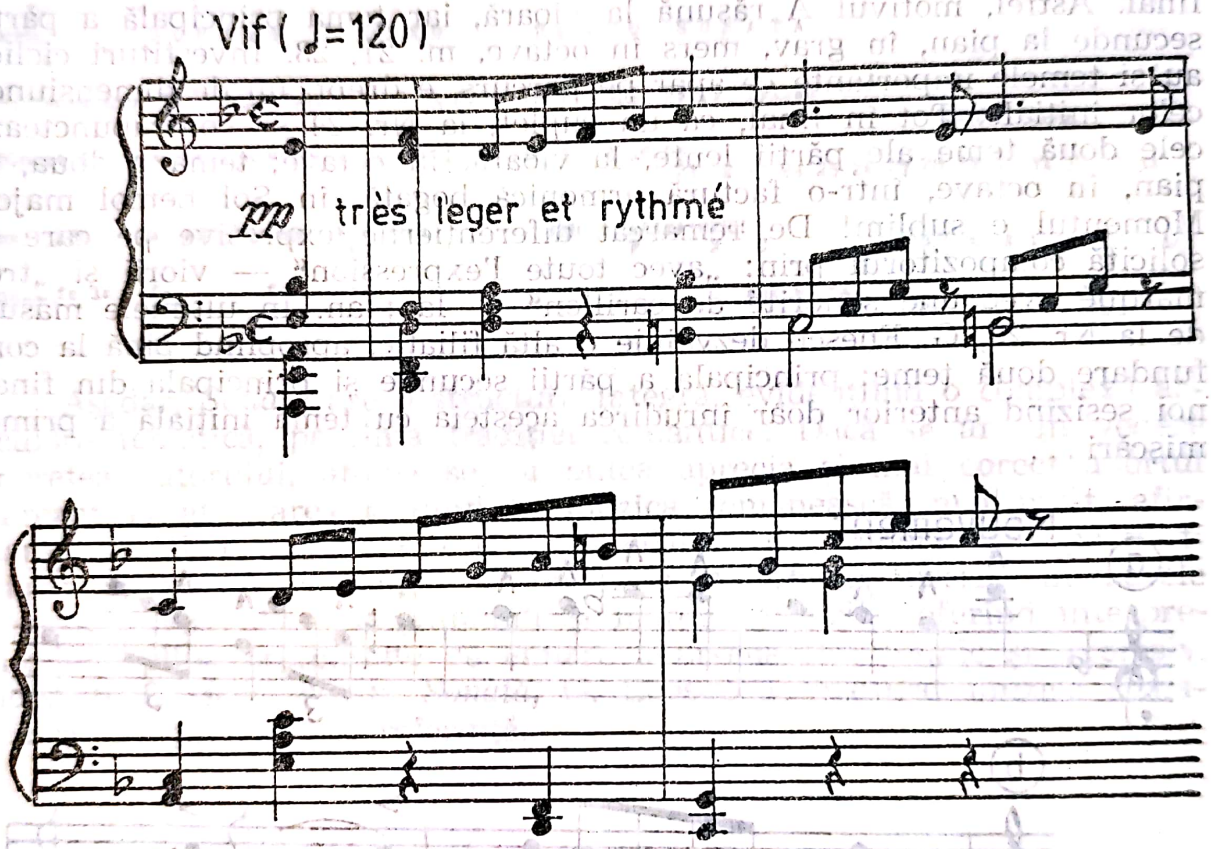


A fost invocată inversarea, ca procedeu de aliniere tematică. Ingeniozitatea transfigurării motivice nu se rezumă numai la aceasta. Chiar și insistența pe nota si, adus de trei ori în valori ritmice diferite, poate

fi interpretată tot ca o derivație, după care a reluat motivul, ca abia la al treilea procedeu să se recurgă la inversare.

Pendularea provine nu atît din extinderea formulei de secundă oscilantă, cum am denumit-o, poate nu prea fericit, ci mai ales din motivul „b" al temei principale, căruia i se modifică ritmul, chipul acesta împrumutîndu-i-l celula generatoare („a"). Într-un fel, mai liber, formula inversată, uneori chiar introvertită, se întîlnește în tema principală a părții secunde, în cantilena de o inefabilă expresie, purtînd doruri și visări, după cum s-a putut remarcat în exemplul deja dat.

Caracteristicile motivului „b" din tema principală, în două ipostaze, apoi motivul „a" intervertit sau parțial inversat vor fi ingenios interpuse în tema refrenului din partea a treia, o imagine robustă, energică:



Segmentul „e" al temei principale din mișcarea întîi devine un bloc armonic coborîtor, în ritm sincopat, prin doimi (pătrimi legate), parcurgînd o gamă în care domină tonurile (secunde mari). Va reveni, inclusiv în final.

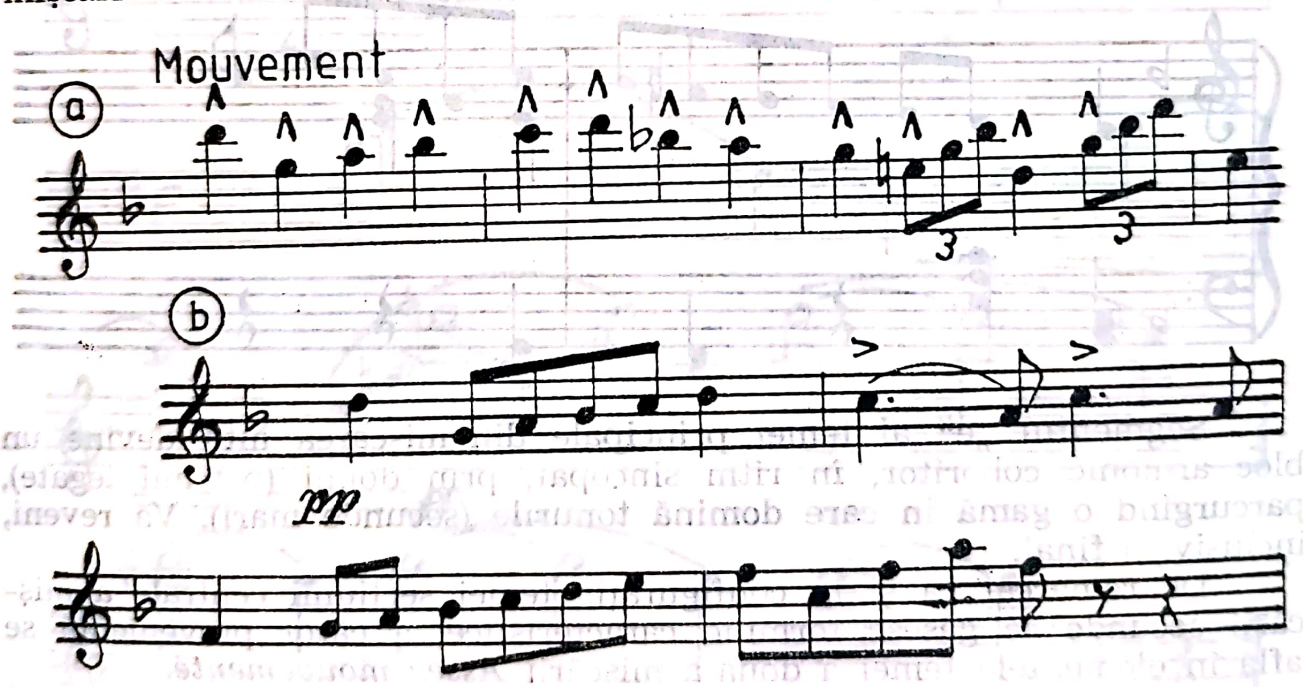
De remarcat că și în configurația temei secțiunii centrale a mișcării secunde se găsesc formule caracteristice, a căror proveniență se află în elementele temei a doua a mișcării *Assez mouvementé*.

Romeo Ghircoiașiu consideră că în componența intervalică a acestei *Sonate* se găsește intervertită și monograma B—A—C—H, adusă inversat[318].

[318] Ghircoiașiu, R. *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu*. În: *Muzica*, XV, 5, mai 1965, p. 9.

Un alt aspect, nu mai puțin interesant, ce privește principiul ciclic, implică două procedee; transferarea într-o altă mișcare a unor motive și, totodată, suprapunerea cu o altă temă. Deci, este vorba de contrapunctarea unor teme într-o formă mai mult sau mai puțin deghizată. Dar procedeul se conturează chiar în prima mișcare, Nr. 4 și 9, cînd elemente variaționale ale motivului A, transformat (ex. p. 463), se vor calchia pe o secțiune a temei secundare ce răsună agitat la pian, corespunzînd momentului de încheiere al expoziției și, respectiv, al reprizei. Suprapunere poate fi considerată și aducerea, după ce fusese incorporat în chiar tema principală a secțiunii lente, a segmentului A, care apare în partida pianului (ultimele trei măsuri de la nr. 11).

Suprapunerile, în adevăratul sens al cuvîntului, se întîlnesc în final. Astfel, motivul A răsună la vioară, iar tema principală a părții secunde la pian, în grav, mers în octave, m. 21, 23. Investituri ciclice au și temele importante ce apar pe parcurs, e drept, nu de dimensiunea celor inițiale. Tot în final, ca un cuplet, la Nr. 24 se contrapunctează cele două teme ale părții lente, la vioară, în octave; tema a doua, la pian, în octave, într-o factură armonică bogată, în Sol bemol major. Momentul e sublim! De remarcat diferențierile expresive pe care le solicită compozitorul prin: „avec toute l'expression" — viorii și „très marqué avec une sonorité de carillon" — la pian. În ultimele măsuri de la Nr. 25, G. Enescu dezvăluie o altă filiație, apropiind pînă la confundare două teme: principala a părții secunde și principala din final, noi sesizînd anterior doar înrudirea acesteia cu tema inițială a primei mișcări . . .



Ultimele numere din final prezintă asemenea superpoziții. Tema A și tema principală a părții secunde apare la Nr. 31. Elemente ale temei secundare (p. I) și aceeași temă principală a părții se găsesc în Nr. 32. În Nr. 33, aceeași temă din secțiunea lentă ce va fi cuplată cu tema E. Nr. 34, pare a fi sintetică, fiind centrată pe elementele A și B, ca și pe

derivații ale temei finalului, cele două instrumente tratate într-o manieră de virtuozitate fiind la unison (octave), ca și la extrema cealaltă, la începutul *Sonatei*.

Pentru a demonstra profundele implicații ale metabolismului ciclic în *Sonata nr. 2, op. 6* de G. Enescu, vom recurge la următoarea schemă grafică, în care, simplificînd lucrurile, am reținut doar ramificațiile, revenirile unor nuclee tematice de maximă greutate. Astfel, urmărim tema principală prin motivele A, B și E, ca și cele două teme ale mișcării secunde.

Partea I II III

Forma S O N A T A L I E D R O N D O - S O N A T A

Secțiunea Exp. Desv.Repr.Coda A B A Coda REfr.Cupl. Refr. Episod Cupl. coda

Nr.part.1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

Tema ABC DA ABC EA AB FFFGFG(A) (AB) AHH AAAEAAGFHH F F C H/C A A A/FA/F F/C A/H

Tonal. fa la fa fa re De sol b fa fa FA fa

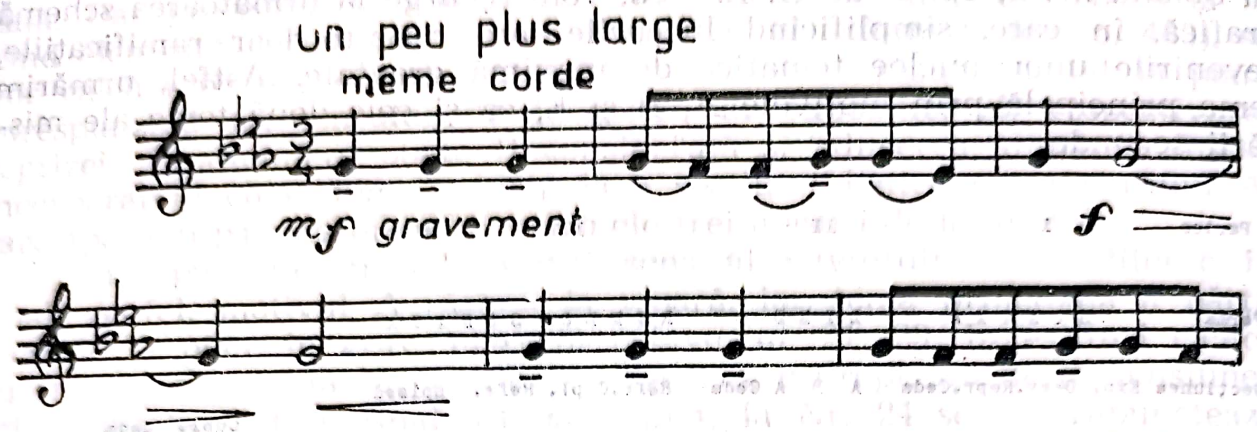
Așadar, *Sonata* are o structură integră, evidențiind o complexă articulare tematică, pe linia tradiției romantice. Dacă se are în vedere tinerețea autorului, atunci se va putea aprecia și mai corect aportul marcant la afirmarea genului în muzica românească, mai mult, afirmarea pe plan universal a creației noastre de cameră. Nu poate fi scăpat din vedere că *Sonata Nr. 2, în fa minor* este înscrisă în marele repertoriu violonistic, dezvăluindu-și mereu sensurile, oferind interpreților o deplină posibilitate de etalare a arsenalului tehnic și expresiv. Indiscutabil, prin această *Sonată*, G. Enescu a înzestrat muzica românească cu o partitură de referință.

IMPROMPTU CONCERTANT

Mai este de reținut că, tot pentru vioară și pian, George Enescu mai compune *Impromptu concertant*, purtînd data 25 octombrie 1903, Paris. Înscriindu-se pe o axă stilistică personală, această creație în două secțiuni emană o ambianță lirică, într-o factură pretențioasă, desfășurată prin trasee dificile sub raport tehnic. Prima mișcare, *Chaleureux et mouvementé*, în Sol bemol major, e dominată de un liant violonistic încărcat cu fraze sinuoase, cu o melodică dispusă prin intervale largi, bogate în cromatisme, un registru de două octave, cu motivica constantă, în ciuda arabescurilor multiforme pe care le oferă.

Scanned with OKEN Scanner

A doua secțiune, în Mi bemol major, *Un peu plus large*, propune o temă așezată, cantabilă, încadrabilă într-un ambitus de sextă mare, la început degajînd, sub aspect pur melodic, un aer jucăuș, datorită inciziei ritmice:



Fluxul melodic generos este reliefat de acompaniamentul pianului, întotdeauna discret, deși vehiculează agregate disonante, într-o scriitură pe cît de pretențioasă, pe atît de eficientă ca sonoritate, contopindu-se cu partida violonistică, într-un tot armonios.

Manuscrisele lui George Enescu furnizează mereu surprize. Astfel, în domeniul sonatelor pentru vioară și pian mai există o partitură ce poartă data 5 octombrie 1911, Cracalia: *Sonată în la minor*, cu o primă parte terminată — *Moderato* și a doua *Andante molto espressivo*, abia începută.

Nu putem decît să regretăm că procesul compunerii ei s-a întrerupt aci, deoarece ar fi putut avea un rol în propensiunea stilului enescian, căci ea propune o serie de procedee inedite, ce anticipă stilul „caracterului popular românesc", motive, structuri, ce favorizează asocieri cu teme din partituri finite, ca și elemente folclorice transfigurate. În plus, G. Enescu experimentează, mai corect, investighează în sfera a ceea ce W. Berger considera a fi „... o intervalică violonistică netemperată, în genul microintervalicii de mai tîrziu, cu elemente de sferturi și treisferturi de ton"[319].

STAN GOLESTAN — SONATA ÎN MI BEMOL MAJOR

Din anii 1906—1908 datează *Sonata în Mi bemol major* de Stan Golestan, dedicată „A mon maître Vincent d'Indy"[320]. S-a prezentat la Paris, în primă audiție, curînd după terminare, de către George Enescu

[319] Berger, W. G. *Muzica simfonică*, vol. III. București, Edit. Muzicală, 1974, p. 267.

[320] *Bibliografie. Stan Golestan.* În: *Muzica*, II, 4, ianuarie 1909, p. 150.

și Maurice Dumesnil, la 15 februarie 1908. La București a fost cîntată la 28 martie 1921, tot de către George Enescu la vioară, interpretul căruia multe partituri ale compozitorilor generației sale le datorează consacrarea.

Sonata lui S. Golestan face parte din categoria acelor opere care probează ambiții ce depășesc forțele creatoare ale celui în cauză, vrînd să legitimeze ceea ce nu putea să fie. Deși autorul trecuse pragul a trei decenii de viață, experiența sa componistică era modestă, mai importante fiind cîteva partituri simfonice de tipul miniaturilor și lieduri. Într-un fel, această *Sonată* era chemată să susțină, într-un gen pretențios, aptitudinile sale creatoare, știind că tocmai aici acreditarea capătă greutate, mai ales într-un centru cultural cu o puternică activitate componistică, după cum era Parisul. Este drept, deja pentru unii compozitori genurile sonatei, concertului, simfoniei nu mai însemnau suprema aspirație, însă pentru discipolii *Scholei Cantorum,* cultul formelor clasice era încă puternic, în palmaresul unui autor respectabil nu putea absenta sonata, simfonia . . .

Probabil că S. Golestan prin această *Sonată* a cîștigat o bătălie, dar în ierarhia valorilor muzicale rămîne o entitate cel puțin discutabilă, căci, în ciuda aspectului impunător pe care îl adjudecă numărul paginilor, originalitatea apare compromisă prin cel puțin două aspecte. Spiritul eclectic domină întregul discurs, nefavorizînd idei personale. Devin stînjenitoare stîngăciile tehnice care împietează asupra cursivității, conducînd la afectarea naturaleței fluxului, mereu întrerupt, frazele se leagă greoi, gîndirea muzicală e săracă, ideile sînt răzlețe, turnate într-un liant tonal rigid, modulațiile fiind greoaie, scolastice și artificioase.

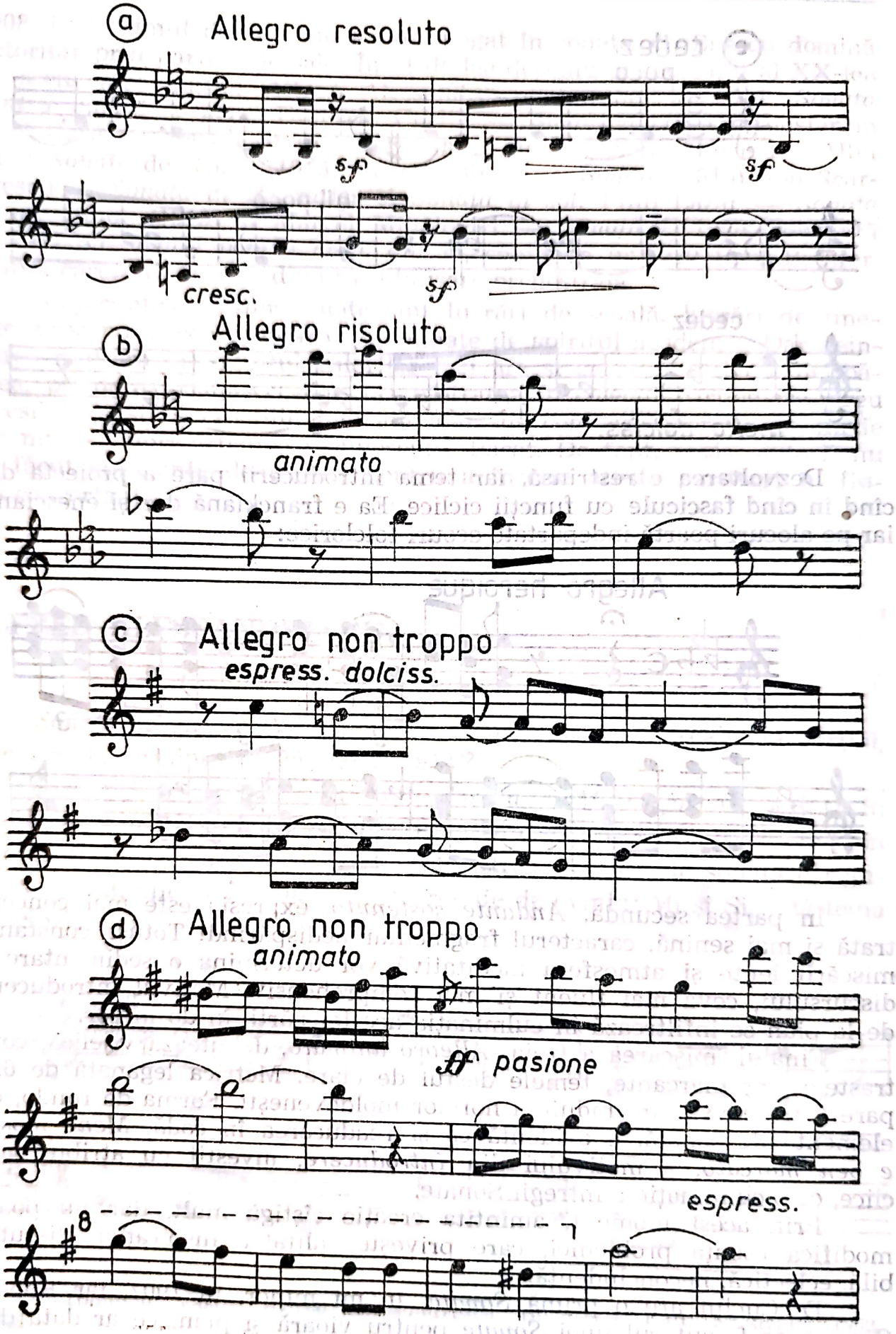
Această *Sonată,* căreia S. Golestan i-a precizat *Nr. 1* de *opus* pe un exemplar tipărit, cu autograf, dedicat lui Alfred Alessandrescu, aprilie 1919, Paris, evidențiază trăsături duale. S. Golestan n-a fost o mare personalitate componistică, însă deținea forță mimetică, apărînd în ochii multora drept ceea ce nu era. Unii au sesizat scăderile creației sale, alții au crezut că dispune de mare potențial. Aceasta se datora și necesității acut resimțite la începutul veacului de a etala presupuse valori. În plus, S. Golestan a avut o prezență activă, întreținînd contacte cu cercurile culturale franceze, publica la Paris, coresponda în marile cotidiene bucureștene, astfel încît, aura în jurul personalității sale nu putea fi neglijată, crescînd continuu. Apoi, de la Paris soseau aprecieri măgulitoare la adresa personalității sale. Léon Passurf *(Muzica,* II, 6 martie 1909, p. 208) relata despre această *Sonată:* „. . . constituie o adevărată revelațiune asupra facultății de producțiune a autorului".

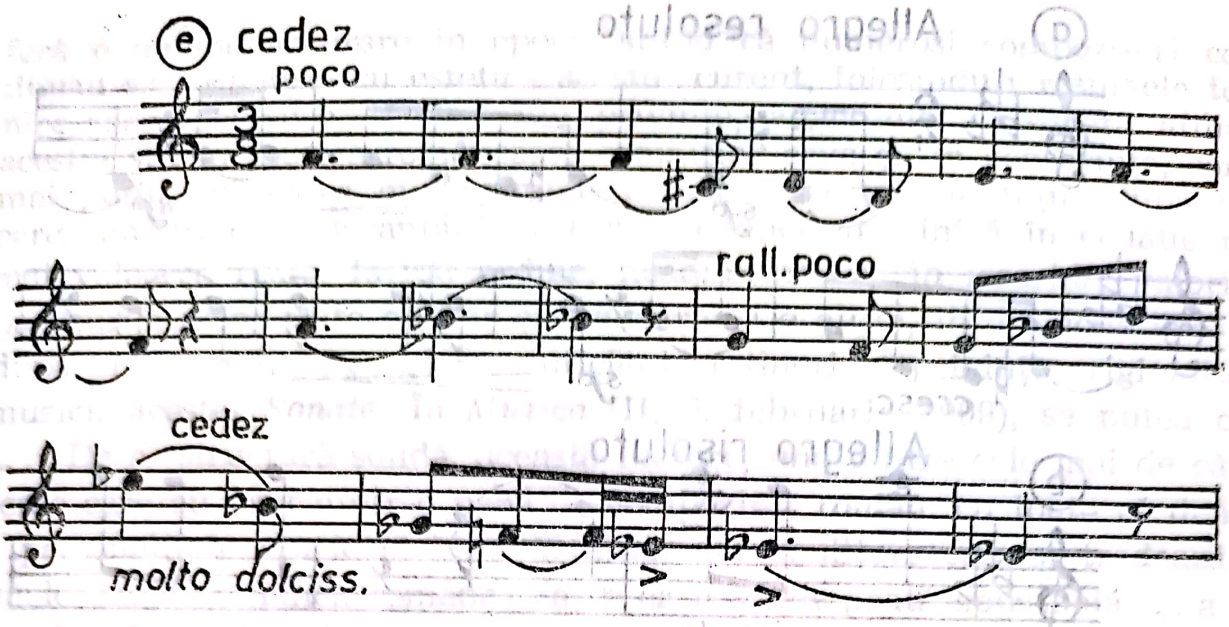
Judecînd compozitorul prin prisma *Sonatei în Mi bemol major,* inevitabil, aprecierile îi vor fi nefavorabile, deși partitura prezintă și aspecte care, pentru muzica noastră din acea perioadă însemnau mult. Anume, prin ce?

Este o amplă sonată, alcătuită din trei mișcări, desfășurate pe întinse spații, orientată ca limbaj spre romantismul tîrziu, ceea ce-i con-

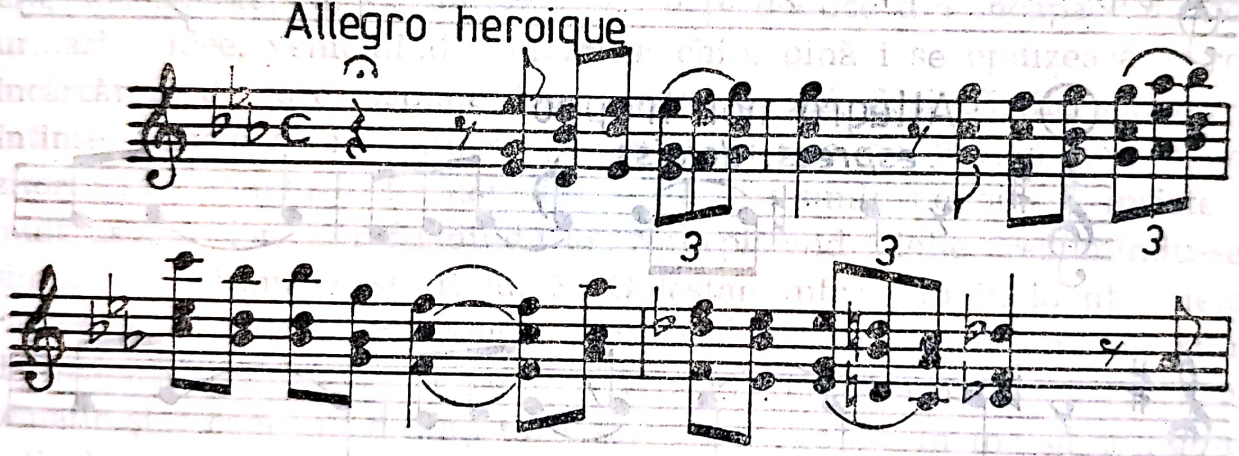
feră o anume ancorare în epocă, știind că numeroși compozitori continuau să cocheteze cu estetica acestui curent, folosindu-i resursele tehnice, deși devenise, în anumite privințe, anacronic. O sonată afiliată acestui stil în muzica românească semnifică ceva și, în consecință, conta mai puțin, în optica melomanilor, componenta originalității. După trecerea anilor, cînd decantarea valorilor e operantă, intră în ecuație numai valoarea reală, făcînd ordine, neadmițîndu-se în ierarhia valorilor partiturile neinvestite cu har și măiestrie. De altfel, în cronicile apărute după prima audiție, se găsesc suficiente rețineri în privința originalității muzicii acestei *Sonate*. În *Muzica* (II, 5, februarie 1909), se putea citi: „... De o structură solidă, această lucrare, una dintre cele mai de căpetenie care au ieșit dintr-o pană de compozitor român, cu toate că denotă o personalitate muzicală bine definită, personalitate care-și trădează în unele pagini originea românească, e ca o strănepoată spirituală ... a seninului César Franck".

Sonata nu dispune de virtuțile artistice solicitate de suflul monumental, pentru faptul că S. Golestan nu era un gînditor muzical, nu era, mai simplu, un simfonist, ceea ce se deduce din incapacitatea de a urmări o idee, vehiculînd-o în fel și chip, pînă i se epuizează întreaga încărcătură de care dispune. Din această cauză, deși părțile sonatei sînt întinse, temele se înlănțuiesc printr-un sistem de juxtapuneri, compozitorul schimbîndu-le tocmai atunci cînd se simte nevoia să insiste mai mult asupra lor, aprofundîndu-le. Neexplorînd ideile, rezumîndu-se la simpla lor enunțare, stilul lui S. Golestan intră sub incidența metodei rapsodice, a gîndirii rapsodice, care însă nu se pliază sonatei, stilului de inventivitate personală, ce solicită o maximă formulare a arsenalului tematic și a cadrului desfășurării sale. Decurge că, în loc să se axeze în articularea muzicii sale pe cîteva idei pregnante, S. Golestan își concepe discursul prin alăturarea unui larg spectru de teme, ceea ce conduce la secționarea perpetuă a fluxului. Astfel, principiul sonatei apare compromis de nu mai puțin cinci teme, prezentate în expoziție, avînd contrastul Mi bemol — Sol major. Se poate afirma, în ripostă, că și alte creații își datorează forța mai multor teme, nereducîndu-se la cele două, afirmate în clasicism. Adevărat, numai că în această partitură numărul temelor apare ca substituire a travaliului asupra materialului furnizat de către celulele inițiale. Precar apare faptul că nici una din teme nu e foarte impunătoare prin relieful ei, nu are suflu, nu e pregnantă. Așadar, se vehiculează multe teme și fără personalitate, deci e greu de presupus că fluxul muzical poate avea relief. Pentru a fi credibil iată temele ce apar în primul moment al sonatei: *Introducere- Allegro héroïque* și *Allegro risoluto*.


a
Allegro resoluto
sf
sf
cresc.
sf
b
Allegro risoluto
animato
c
Allegro non troppo
espress. dolciss.
d
Allegro non troppo
animato
ff pasione
espress.
8



Dezvoltarea e restrînsă, iar tema introducerii pare a proiecta din cînd în cînd fascicule cu funcții ciclice. Ea e franckiană dar și enesciană, iar pe alocuri poartă îndepărtate ecouri folclorice:



În partea secundă, *Andante sostenuto*, expresia este mai concentrată și mai senină, caracterul fragmentar nedispărînd! Totuși, constanța mișcării lente și atmosfera meditativă vor determina o sedimentare a discursului, ceva mai fluent și mai comprehensiv. Motivul introducerii de la pian se infiltrează în culminația acestei părți, în do minor.

Finalul, mișcarea a treia, *Allegro animato*, debutează vijelios, contrastele sînt marcante, temele destul de clare. Metrica legănată de 6/8 pare a fi dedusă din unduirea horelor moldovenești. Forma de rondo, cu elemente de sonată, e evidentă ca și readucerea în codă, *Meno mosso e ben marcato*, a motivului din *Introducere*, investit cu atribuții ciclice, ca o culminație a întregii Sonate.

Prin acest moment, amintita creație cîștigă mult, dar nu poate modifica esența problemei, care privește calitatea inspirației, discutabilă, eclectică, neconcludentă.

D. Cuclin are o primă *Sonată*, în mi minor, în 1907, iar Robert Cremer ar fi autorul unei *Sonate* pentru vioară și pian, ce ar data din

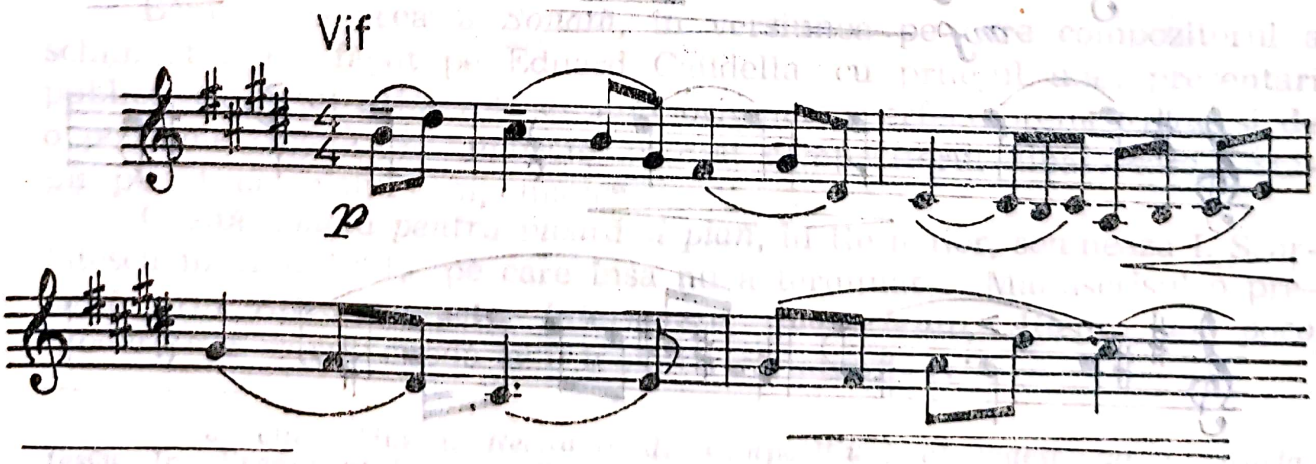
1908. Dar primul deceniu nu e prea bogat în sonate, G. Enescu domină autoritar prin partiturile sale. În al doilea deceniu al secolului al XX-lea se scriu mai multe: Alfred Alessandrescu comune, în 1914, *Sonata pentru vioară și pian;* Dimitrie Cuclin — *Sonatina* (1914); Constantin C. Nottara — *Sonata în re minor, op. 1, nr. 2* (1914). Alexandru Albu are o *Sonată* de școală (1915), Mircea Bîrsan — *Sonată* (1915); Ion Scarlatescu — *Sonata în Re major* și *Sonata în sol;* Filip Lazăr — *Sonata în mi minor* (1919) și Marcel Mihalovici — *Sonata I,* 1920, revizuită în 1927. O *Sonată pentru orgă, op. 36,* compune în 1920 Paul Richter, asupra căreia va reveni, dîndu-i înfățișare orchestrală.

Majoritatea acestor sonate sînt lucrări de școală, lucrări de tinerețe, prea puțin reprezentative, dominate de spiritul academic. Dar neintrarea multora în circuitul valorilor mai are și cauze ce privesc netipărirea, pierderea manuscriselor, ori păstrarea în colecții particulare, greu accesibile. Astfel, creațiile indicate mai sus contează teoretic pe hîrtie dar nu ca valori artistice recunoscute. Păcat. De fapt, însăși autorii nu au făcut suficiente demersuri pentru a înscrie aceste partituri în fluxul concertant.

ALFRED ALESSANDRESCU

Sonata de Alfred Alessandrescu se pare că a fost realizată parțial, prima parte terminată la 25 martie 1914[321].

Prin prisma acestei părți, *Vif, Sonata în Mi major* e ancorată în tradiția romantică, avînd momente de largă efuziune lirică, dramatică, în care fantezia urmează trasee cunoscute parcă. Allegro de sonată e riguros conceput, opunînd două teme, în relație de cvintă: Mi și Si. Iată tema principală:



[321] Tomescu, Vasile. *Alfred Alessandrescu.* București, Edit. Muzicală, 1962, p. 221.

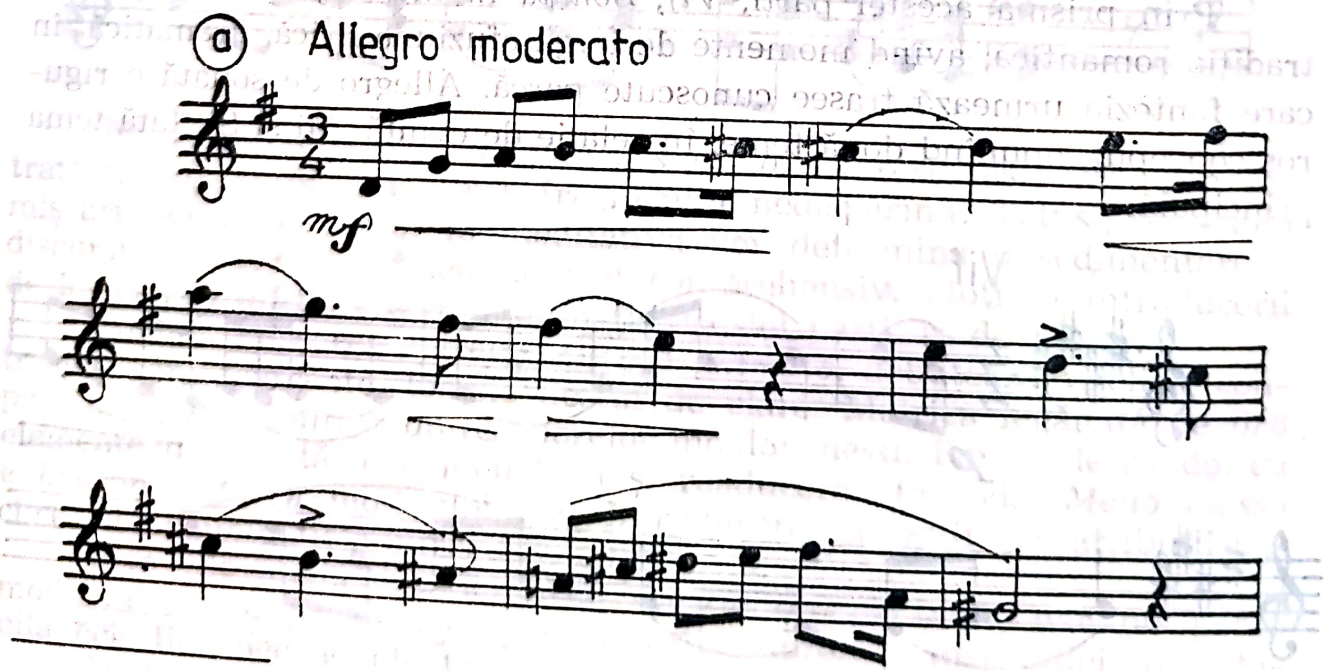
Muzicalitatea lui A. Alessandrescu e atestată de această partitură la care, probabil, n-a ținut prea mult, de vreme ce n-a finisat-o și n-a înscris-o în activitatea sa concertistică.

I. SCARLATESCU

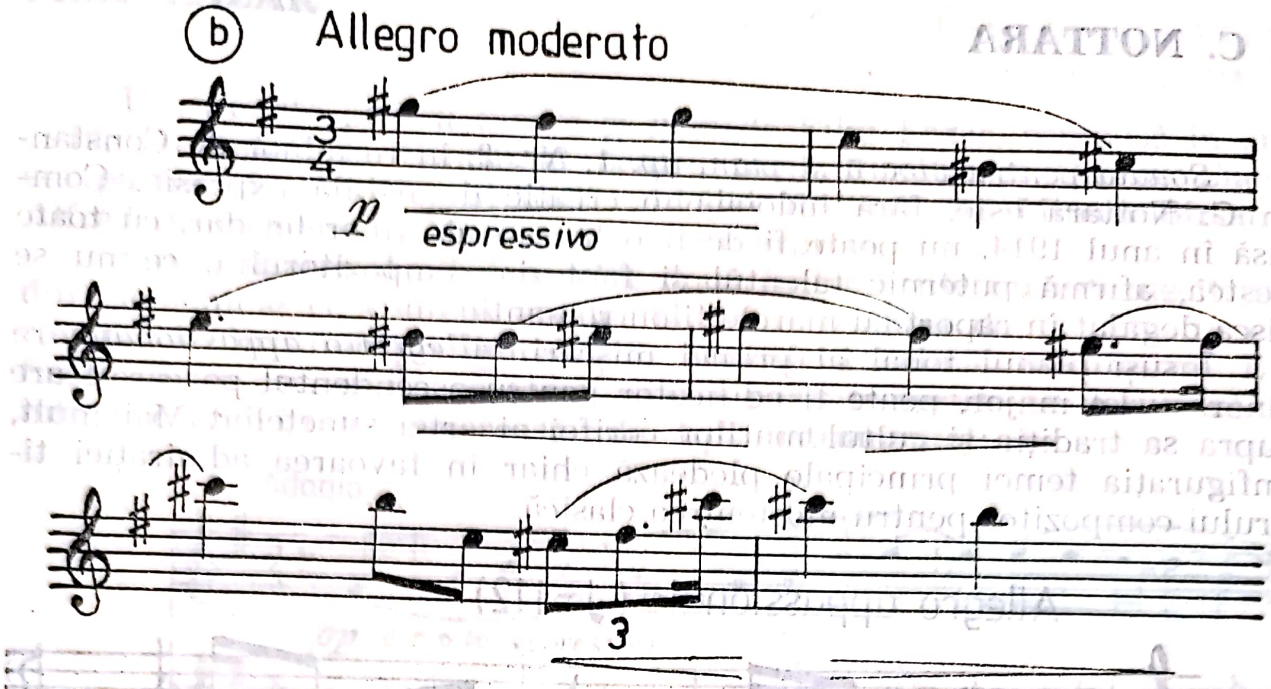
Ioan Scarlatescu a compus două *Sonate* pentru vioară și pian, în cea mai clară manieră clasică. Stilul său e dominat de cultul simplității și caracterul nedisimulat al expresiei. Ceea ce putea reprezenta idealul unei epoci, unui curent, devine însă o atitudine neoperantă în al doilea deceniu al veacului XX, muzica sa apărînd atemporală și anacronică, putînd fi luată în considerație ca un gest de admirație pentru un stil academic viabil doar pentru exercițiile de clasă, în vederea escaladării treptelor măiestriei.

Scrisă în decursul a mai multor ani, între 1917 și 1921, *Sonata în Sol major* are două variante, prima încheiată în 1919[322], a doua, în 1921. Însăși faptul că I. Scarlatescu recurge la patru mișcări, poate indica orientarea sa retro.

Prima mișcare, *Allegro moderato*, impune forma de sonată și se axează pe conflictul a două sfere tematice, fără a etala o prea mare distincție:



[322] Manuscrisul păstrat la Biblioteca Academiei R.S.R., poartă indicațiile Iași, 1917, București 1919.



Nici inventivitatea armonică, nici procedeele contrapunctice pe care le folosește compozitorul, nu denotă o gîndire emancipată. Partea a doua, *Largo, molto espressivo,* este un lied desfășurat, cu o configurație și o cursivitate melodică de aceeași factură academică, avînd expresie reținută, introspectivă. A treia mișcare, *Allegro con humore,* e un scherzo, aducînd o ambianță burlescă. Finalul, rondo, *Allegro commodo.* Aceste două părți se pare că nu l-au încîntat pe autor, de vreme ce le-a înlocuit în varianta, pare-se definitivă, din 1921. Astfel, partea a treia rămîne tot *Scherzo, Allegretto scherzando,* avînd nerv și suplețe datorită temei joviale, tinerești. Trio-ul apare în Si major, relație curajoasă față de tonalitatea mișcării, care era sol minor. Finalul, *Allegro, non troppo vivo,* se înscrie într-o mișcare ternară, 9/8, față de care I. Scarlatescu pare a manifesta afinitate. Caracterul stenic, jucăuș e omniprezent în această pagină finală, în formă de rondo.

Bănuim că această *Sonată,* în versiunea pe care compozitorul a schimbat-o, l-a făcut pe Eduard Caudella, cu prilejul unei prezentări publice, să scrie: „Motivele ei sunt originale, perfect preîncarnate și de o polifonie bogată. Se cunoaște imediat compozitorul dibaci care e stăpîn pe tot materialul componistic“[323].

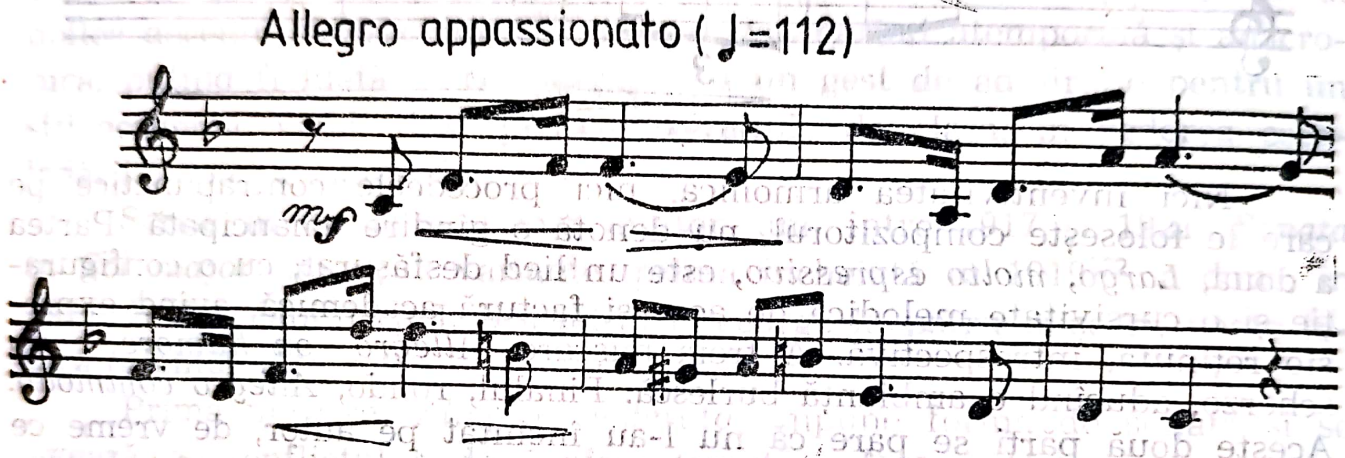
O altă *Sonată pentru vioară și pian,* în Re major, semnează I. Scarlatescu în anul 1921, pe care însă nu a terminat-o. Manuscrisul o prezintă prin *Allegro giusto, Intermezzo, quasi lento, Allegro, un poco moderato.* Partea secundă ar fi temă cu variațiuni . . .

[323] Caudella, Eduard. *Recitalul de compoziţiuni al maestrului I. Scarlatescu.* În: *Evenimentul,* Iași, XXVI, 116, 5 iunie 1918, p. 2; Cf. Caudella, Ed. *Cronici din trecut.* Ediție îngrijită de Ianca Stăicovici. București, Edit. Muzicală, 1975, p. 179.

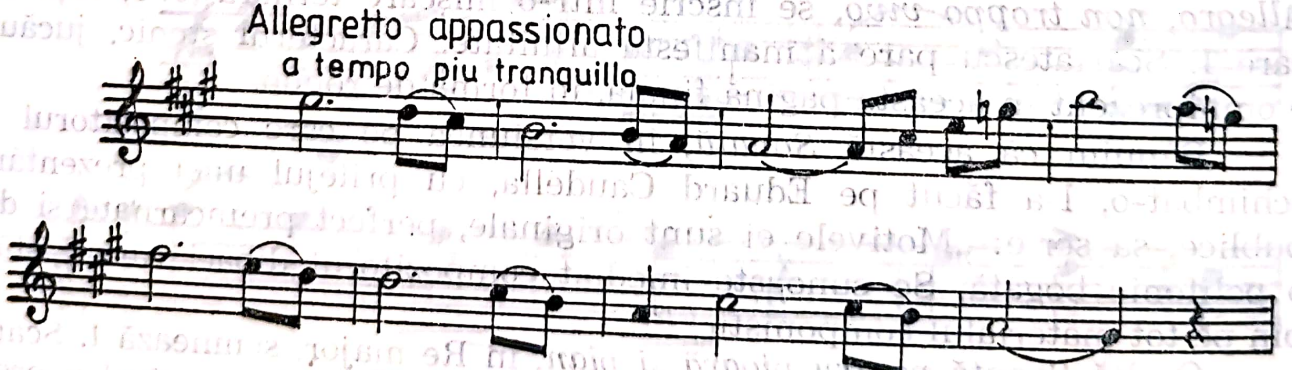
C. C. NOTTARA

Sonata pentru vioară și pian, op. 1, Nr. 2, în re minor de Constantin C. Nottara este, fără îndoială, o creație de nobilă expresie. Compusă în anul 1914, nu poate fi decît o lucrare de tinerețe, dar, cu toate acestea, afirmă puternic talentul și fantezia compozitorului, ce nu se mișca degajat în raport cu marele filon romantic.

Însuși planul tonal al primei mișcări, *Allegretto appassionato,* re minor — La major, poate fi edificator pentru ascendentul pe care-l are asupra sa tradiția și cultul marilor corifei ai artei sunetelor. Mai mult, configurația temei principale pledează chiar în favoarea admirației tînărului compozitor pentru moștenirea clasică:



Generoasă în privința fluxului melodic apare și tema secundară, originalitatea fiindu-i relativă:

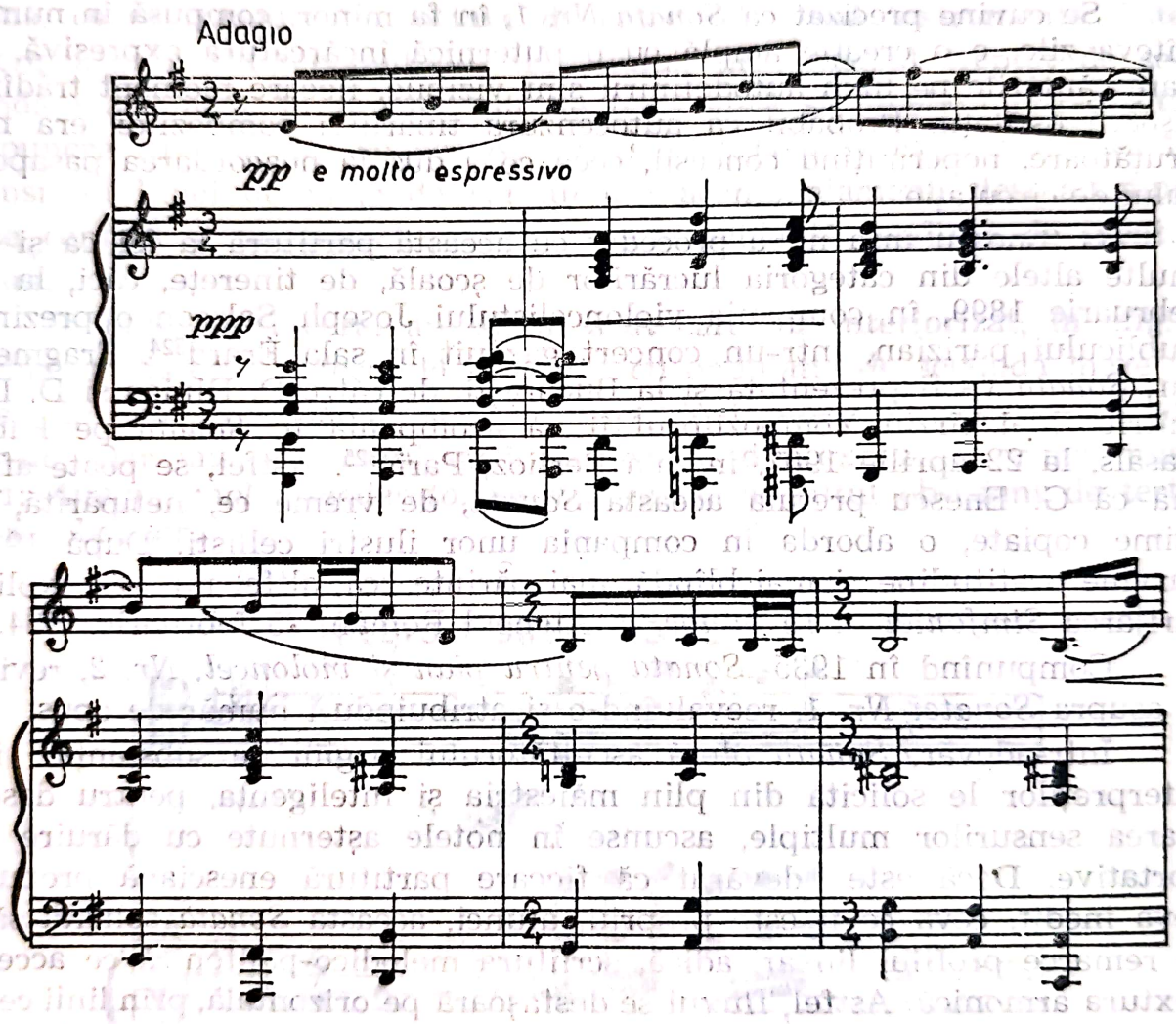


Adagio, partea a doua, este conceput sub formă de lied, iar partea a treia, finalul, e *Largo.* C. C. Nottara cunoaște bine resursele viorii, punîndu-i cu eleganță sonoritatea în evidență. Partida pianului e însă mai estompată, ceea ce face ca echilibrul ansamblului să apară numai parțial realizat. Fără să fie o creație de prim-plan, *Sonata* lui C.C. Nottara dispune de calități în planul melodicii și arhitectonicii.

FILIP LAZĂR

Din *Sonata pentru vioară și pian* de Filip Lazăr, compusă în anul 1919, prezentată la Concursul pentru premiul național *George Enescu* s-a păstrat doar partea secundă, *Adagio*, dedicată lui Mircea Bîrsan și Alfred Alessandrescu, bănuim, primii interpreți.

Sincronizarea deplină a celor două instrumente nu este decît unul din elementele ce conferă acestei partituri o alură de noblețe, în care reveria și lirismul prefigurează o atmosferă calmă, meditativă. E și firesc să fie așa, odată ce tema acestei părți tripartite se derulează lin, într-o cantabilitate generoasă, de tip instrumental:



Tema, expusă de vioară, va fi preluată de către pian, amplificată, în special a doua frază, a cărei tratare variațională, punctează după relansări de volubile linii și acorduri, o înălțătoare culminație, în Si major, dominanta tonalității acestei mișcări. Pianul va purta din nou tema, apoi vioara, concluzionînd, după care o pedală de tonică va duce la reformularea lărgită a ei. Filip Lazăr dispune de o bogată fantezie, stilul său e incisiv, colorat și pregnant. Păcat că nu s-au păstrat toate paginile acestei *Sonate*.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE ENESCU. SONATA PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN NR. 1 OP. 26

O soartă curioasă a înregistrat această *Sonată pentru violoncel și pian*, dedicată lui Dimitrie Dinicu, care are următoarea datare: Sinaia, 30 octombrie, primele două părți, 3 mai, partea a treia și 4 noiembrie 1898, partea a patra. Deși compusă într-o perioadă cînd numerotarea cu opus acționa, G. Enescu nu-i acordă loc în constelația creațiilor sale decît mult mai tîrziu, odată cu cea de a doua *Sonată*, avînd ambele același număr, 26, detașîndu-le cifrele 1 și 2.

Se cuvine precizat că *Sonata Nr. 1*, în fa minor, compusă în numai cîteva zile, e o creație amplă cu o puternică încărcătură expresivă, în care căutările pe linia autodefinirii sînt vizibile, fiecare moment trădînd ușoare oscilații. Probabil că autocenzura tînărului compozitor era necruțătoare, nepermițînd concesii, ceea ce a dus la neacordarea pașaportului de circulație.

G. Enescu însă nu a procedat cu această partitură la fel ca și cu multe altele din categoria lucrărilor de școală, de tinerețe, căci, la 10 februarie 1899, în compania violoncelistului Joseph Salmon o prezintă publicului parizian, într-un concert găzduit în sala Érard[324]. Fragmentar, *Sonata* va fi prezentată și la București, de către D. Dinicu și D. Dimitriu. Mai tîrziu, compozitorul îl va acompania în *Sonată* pe Pablo Casals, la 22 aprilie 1907, în sala Berlioz, Paris[325]. Astfel, se poate afirma că G. Enescu prețuia această *Sonată*, de vreme ce, netipărită, în știme copiate, o aborda în compania unor iluștri cellișți. După 1930, survine o atitudine și mai blîndă, mai părintească, altfel nu s-ar explica dirijarea *Simfoniei în re minor*, la Ateneul Român, 25 februarie 1934.

Compunînd în 1935 *Sonata pentru pian și violoncel, Nr. 2*, revine și asupra *Sonatei Nr. 1*, reevaluînd-o și atribuindu-i număr de opus.

Într-adevăr, *Sonata* oferă ascultătorului pagini de substanță, iar interpreților le solicită din plin măiestria și inteligența, pentru descifrarea sensurilor multiple, ascunse în notele așternute cu dăruire pe portative. Dacă este adevărat că fiecare partitură enesciană propune ceva inedit, ceva ce îi este propriu, atunci, această *Sonată* solicită să i se remarce profilul linear, adică, scriitura melodico-polifonică ce accede textura armonică. Astfel, fluxul se desfășoară pe orizontală, prin linii ce se expun, apoi se suprapun, se împletesc, se desfac într-o urzeală bogată cu o ușoară detentă impresionistă. De aici decurg structuri contrapunctice libere sau foarte riguroase, atingînd parametrii unei expoziții de fugă, ca în cazul părților dinamice: II — *Scherzo* și IV — *Presto*.

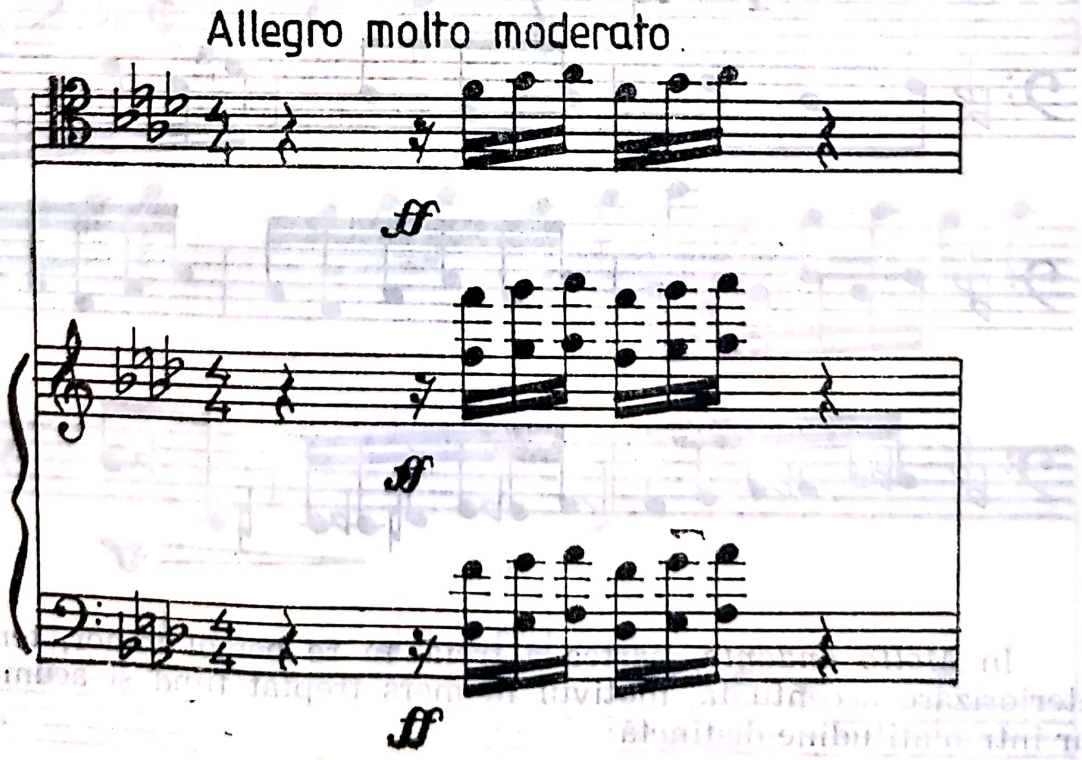
---

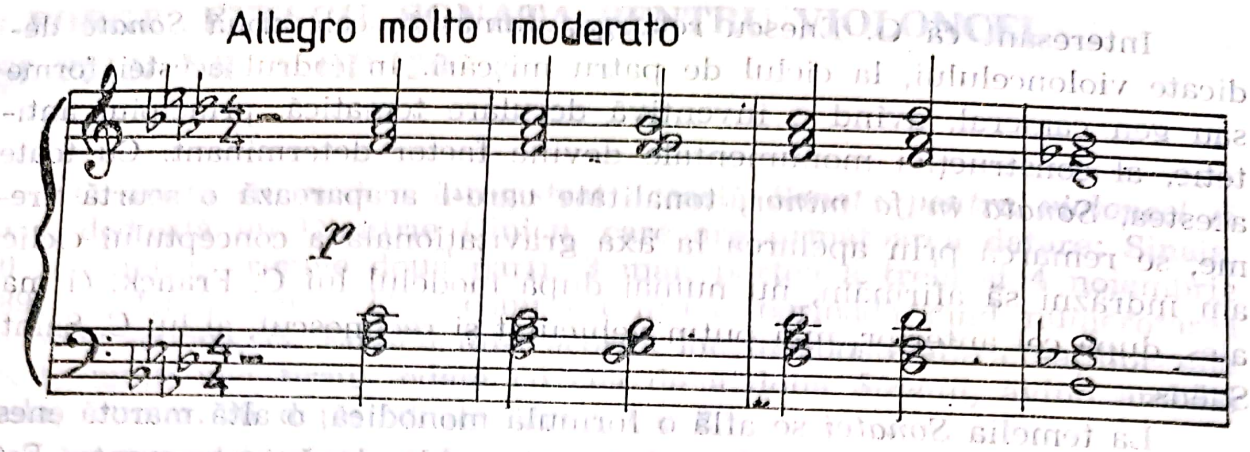
[324] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu A. *George Enescu*. Monografie, vol. I, *op., cit.*, p. 227—229.
[325] Missir, N. și Voicana, M. *George Enescu*, *op. cit.*, p. 154

Interesant că G. Enescu recurge, numai în cele două *Sonate* dedicate violoncelului, la ciclul de patru mișcări. În cadrul acestei forme sau gen cameral, avînd o inventivă derulare tematică, principiul antitetic, al construcției monumentale devine factor determinant. Cu toate acestea, *Sonata în fa minor*, tonalitate care-l acaparează o scurtă vreme, se remarcă prin apelarea la axa gravitațională a conceptului ciclic, am îndrăzni să afirmăm, nu numai după modelul lui C. Franck, ci mai ales, după cel anterior, mai puțin vehiculat și recunoscut, al lui C. Saint-Saëns.

La temelia *Sonatei* se află o formulă monodică, o altă marotă enesciană, ce se intonează în octave de către cele două instrumente. Este energică și conține potențialul travaliului, prin mersul treptat de secundă mare-mică, în urcare, salt de terță mică și repetare într-o altă dispunere ritmică, dar cu același sens suitor. Gena acestui motiv va fi transmisă liniei desenate de coralul din acompaniament, deși acestuia i se conferă și un traiect propriu, într-o evidentă tendință de identificare.

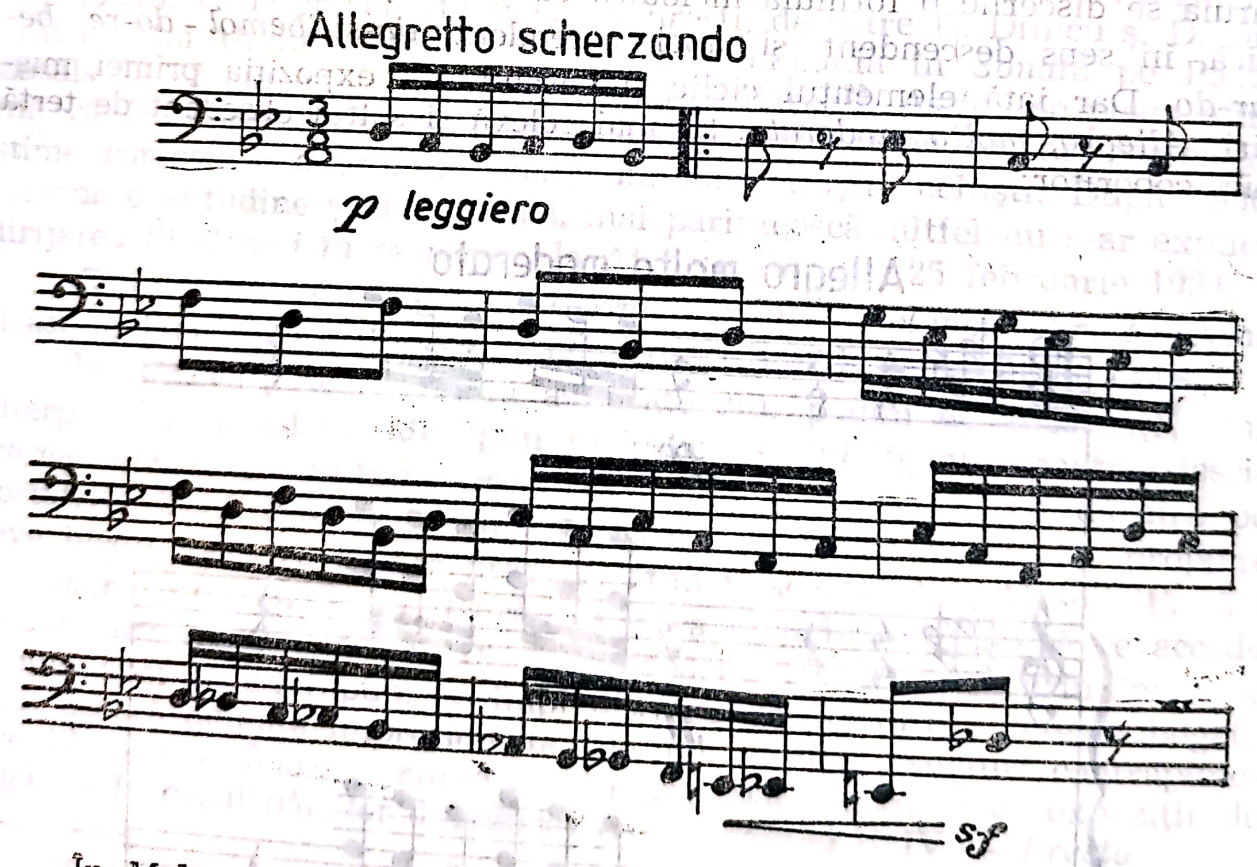
În plus, acest coral are și un acut caracter interiorizat, în efigia căruia se discerne o formulă melodică cu ondulație de secundă mare și mică, în sens descendent și apoi ascendent: *do-si bemol - do-re be-car-do*. Dar iată elementul ciclic și coralul din expoziția primei mișcări: *Allegro, molto moderato*. Se mai relevă și saltul obsedant de terță mică coborîtor:



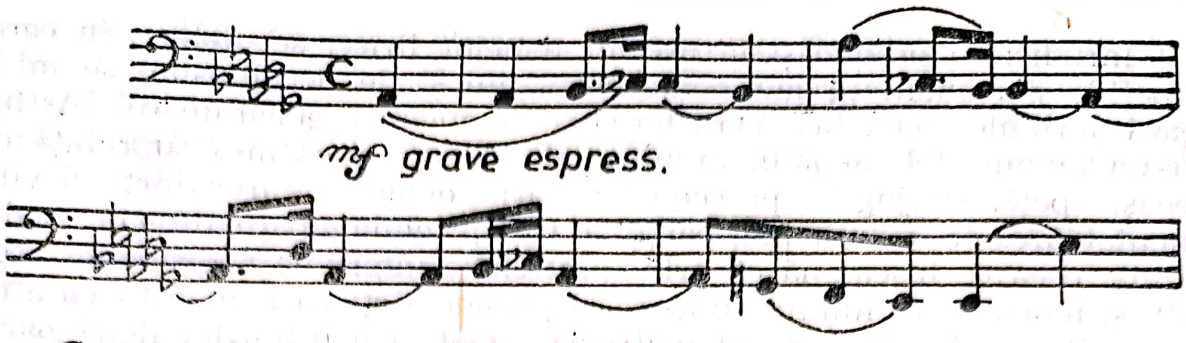


De remarcat că motivul inițial pare a fi o intradă, coralul e reliefat, în vreme ce violoncelul menține o formulă melodică, cu funcție neutră în acel moment.

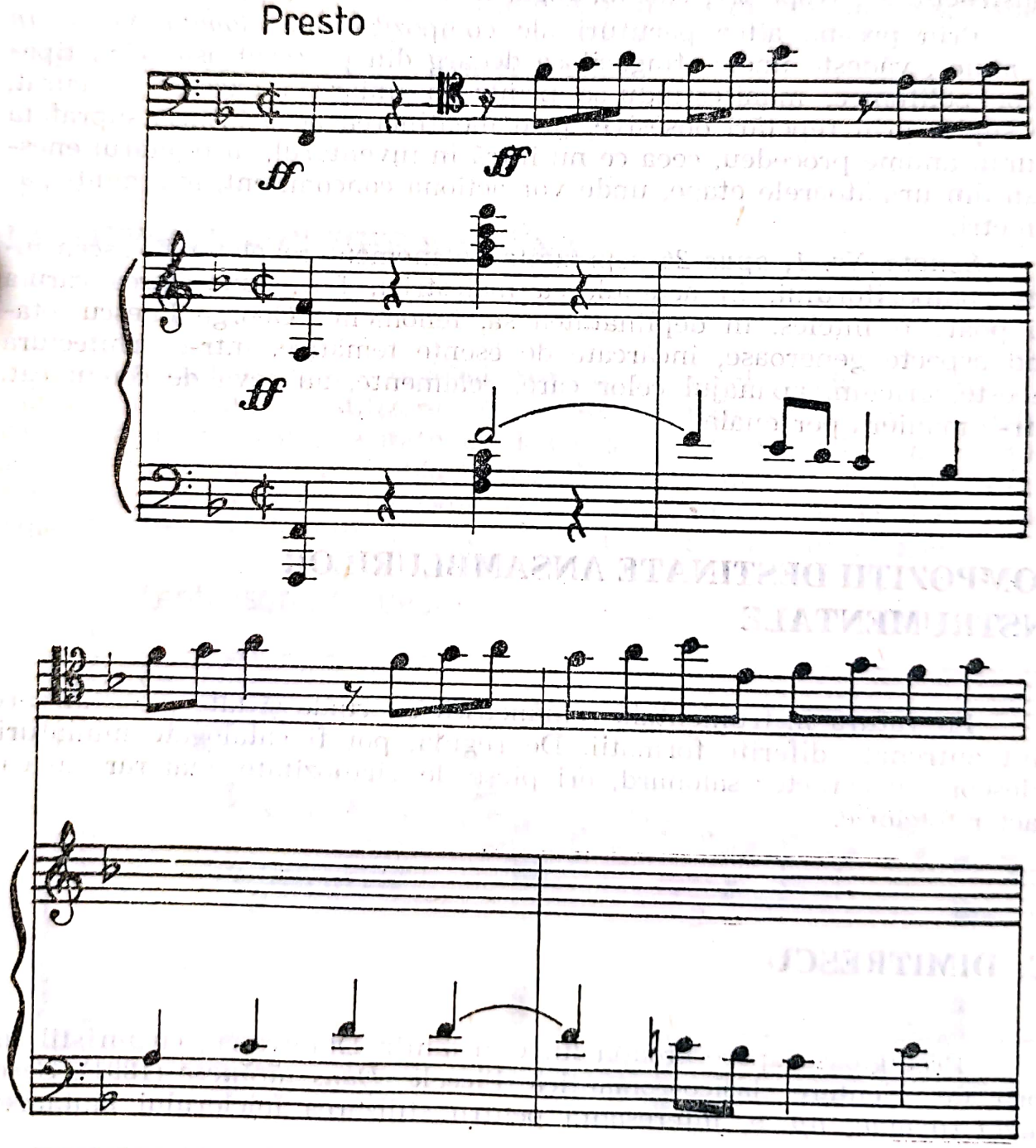
Pare grăitor pentru organicitatea tematismului, felul în care toate ideile principale, dar nu numai, ale celorlalte părți, sînt derivații ale germenului motivic primar. Iată-le, din partea a doua, *Allegretto scherzando*, avînd toate atributele unui subiect de fugă, în care, printre altele, procedeul inversării comportă un anume rol, ca și pendulările terței, la care, spre cadență, se adaugă mersul cromatic:



În *Molto andante*, partea a treia, în re bemol minor, tema are o interiorizare accentuată, motivul în mers treptat fiind și acum prezent, dar într-o atitudine distinctă:



Caracter dinamic capătă profilul inițial de la violoncel în partea a patra, *Presto*, în timp ce pianul, după două acorduri, intonează o contramelodie ce trădează turnúrile inversate și ca parametrii ritmici ai motivului pivot, evident, transfigurat:



Înrudiri se produc și la nivelul temelor lirice, secundare, în care, în pofida personalității autonome relevante și de necontestat, se infiltrează formule melodice caracteristice emblemei generatoare. Astfel, într-un anumit fel, *Sonata*, în întregul ei, pare o extinsă suprafață de aceeași speță, subjugată procedeelor variaționale, a căror forță devine cimentatoare. În culminația părții a treia, celula apare directă, nedeghizată, ceea ce înseamnă că principiul ciclic intervine nedisimulat. Mai mult, și motivul secțiunii secundare al primei părți va fi investit cu atribuții unitare, căci reapare în matricea tematică a ultimelor două părți. Așadar, G. Enescu realizează în acest opus arcuri dramaturgice care pledează pentru maturitatea, originalitatea și subtilitatea gîndirii componistice. Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că fiecare mișcare nu posedă construcția sa, respectiv, sonată, fugă, lied și rondo (fugă)-sonată.

Prin prisma altor partituri ale compozitorului, *Sonata Nr. 1, în fa minor*, vădește unele stîngăcii ce decurg din procesul asimilării tiparelor polifonice, manifestîndu-se printr-un liniarism excesiv de curat, de suplu, prin repetări obsesive, prin menținerea pe o întinsă suprafață a unui anume procedeu, ceea ce nu intră în inventarul, în rețetarul enescian din următoarele etape, unde vor acționa concomitent, mai mulți parametri.

Sonata Nr. 1, opus 26 reprezintă un moment revelator în ascensiunea compozitorului, în acumularea măiestriei, fără cunoașterea căruia nu poate fi înțeles, în deplinătatea sa, fenomenul George Enescu, etalînd aspecte generoase, încărcate de esențe tematice, într-o arhitectură ce este, oricum, apanajul celor care, realmente, au ceva de comunicat, într-o manieră personală.

COMPOZIȚII DESTINATE ANSAMBLURILOR INSTRUMENTALE

Literatura instrumentală românească cuprinde și alte piese în care sînt antrenate diferite formații. De regulă, pot fi catalogate miniaturi, adeseori cu caracter salonard, ori piese de virtuozitate, mai rar, cu caracter folcloric.

C. DIMITRESCU

Prodigioasă apare creația lui Constantin Dimitrescu, cu un stil sobru, de orientare clasico-romantică. Piesele: *Dans țărănesc* (1891), *Serenada română, op. 9*, interesantă pentru stilizarea folclorului lăutăresc,

Scanned with OKEN Scanner

Piesă de salon, Chanson d'amour, Tarantella, Reverie, Berceuse Nr. 1 și *Nr. 2, Romanță, Mazurcă de concert, Romanesque, Două teme cu variațiuni Nr. 1, în La major* și *Nr. 2 în Sol major,* toate pentru violoncel și pian, dedicate, unele lui Dimitrie Dinicu, altele lui Louis Milde. De reținut că datează din ultimul deceniu al secolului trecut.

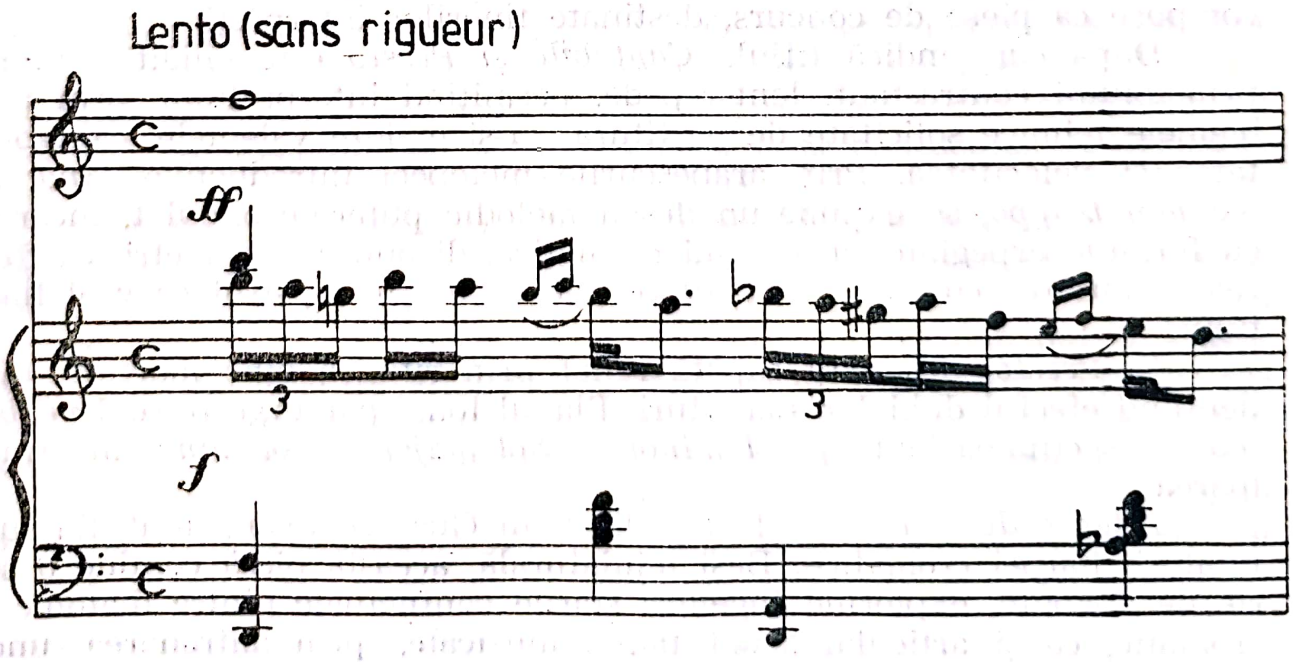
Colegul de generație, George Stephănescu compune în 1910 miniatura pentru violoncel și pian, *Presto.*

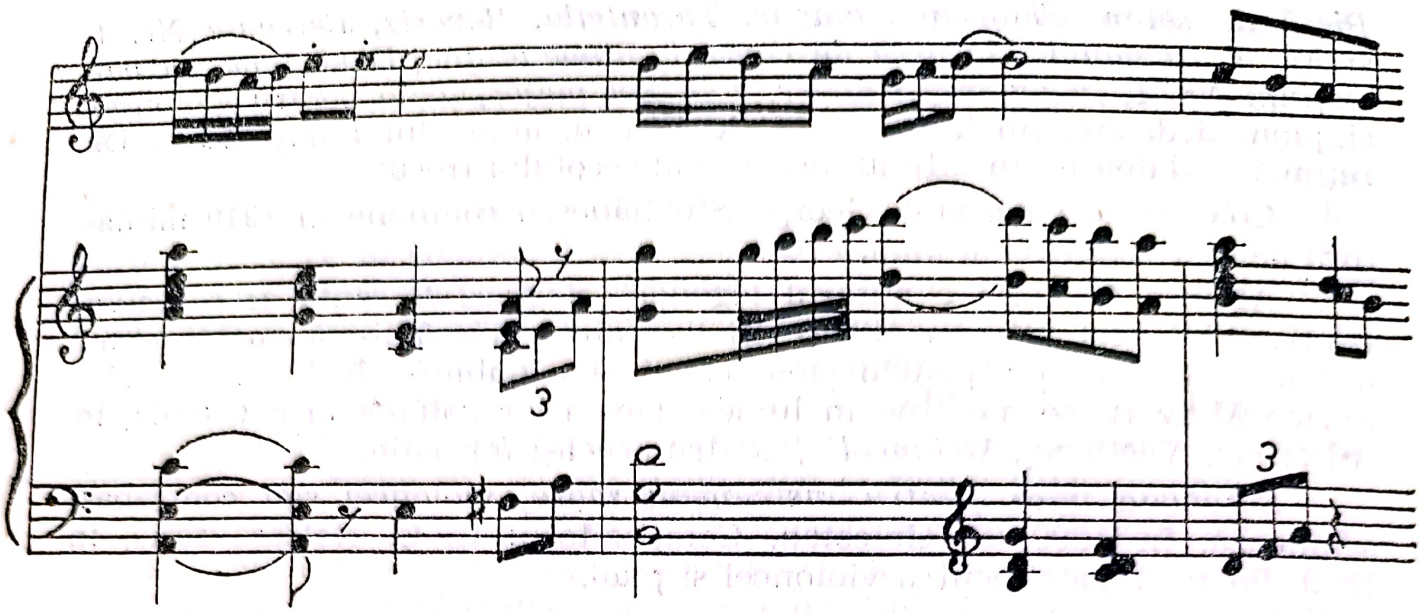
Alfonso Castaldi e autorul legendei elegiace *Il canto di consalvo,* pentru violoncel și pian (1904), în mi minor, piesă lirică cu structură ternară. Un *Madrigal* pentru violoncel și pian publică Th. Fuchs în 1911. Enrico Mezzetti se menține în lumea dansurilor galante prin *Gavota,* în stil clasic, *Nocturna, Melancolie,* pentru aceeași formație.

Serenadă mică pentru instrument mare, violoncel sau contrabas, semnează, în 1909, S. Golestan. Compozitorul C. C. Nottara scrie, în 1919, *Poem elegiac* pentru violoncel și pian.

I.N. OTESCU — ELEGIE ROMÂNĂ

În re minor, *Elegie română,* pentru violoncel și pian, apare ca o miniatură grefată pe stilizarea melosului popular urban, proiectînd o cantilenă cu inflexiuni recitativice, de elevată ținută poetică. Pînza sonoră se țese între cele două instrumente, oferind o muzică plăcută, rafinat conturată, cu armonii încărcate pe alocuri, purtînd ecouri contemporane. Caracteristic pentru lirismul acestei piese este acest exemplu:





Elegie română etalează certe calități pe linia conturării stilului, personalității unuia dintre cei mai însemnați creatori români.

GEORGE ENESCU — CREAȚII MINIATURALE

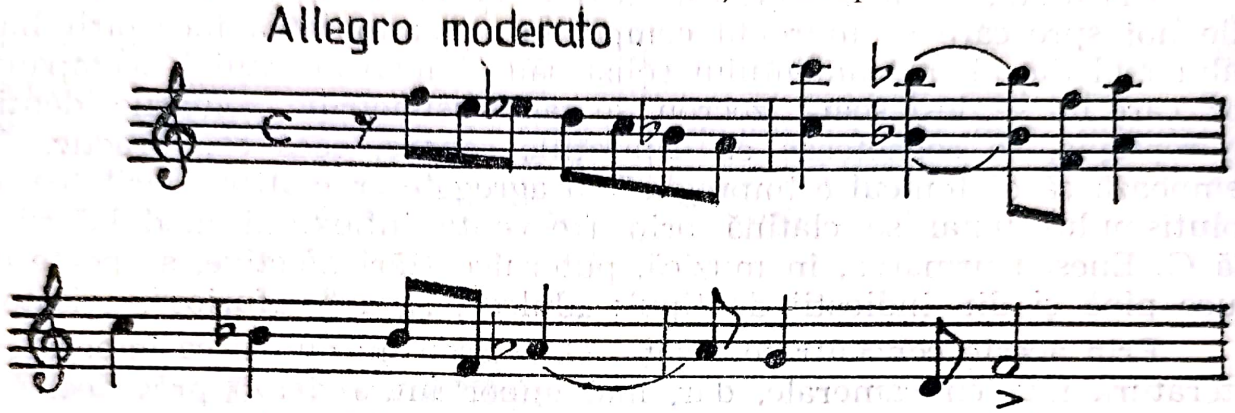
Și în acest domeniu, al creației oarecum miniaturale pentru alte instrumente, excelează neîntrecutul G. Enescu prin: *Andante religioso* pentru două violoncele și orgă (1901), *Impromptu concertant* pentru vioară și pian, *Allegro de concert pentru harpă cromatică, Cantabile și Presto* pentru flaut și pian (1904), *Piesă de concert* pentru violă și pian (1906) și *Legendă* pentru trompetă și pian (1906), ultimele patru fiind compuse ca piese de concurs, destinate tinerilor interpreți.

După cum indică titlul, *Cantabile și Presto* este gîndit conform principiului contrastant, lent-repede, permițînd interpretului, prin problemele tehnice solicitate de partitură, să-și etaleze valențele, cantabilitatea și velocitatea. Prin arabescurile melopeei introductive, *Andante ma non troppo,* se expune un desen melodic puternic ondulat, încărcat cu formule arpegiate, succesiuni cromatice, dispunerea asimetrică a frazelor, căutarea culorilor particulare, îndeosebi în registrul grav al flautului.

În *Presto,* discursul capătă relief prin ritmica bine marcată, evidențiind efectul dublelor staccaturi. Planul tonal parcurge traseul *mi bemol,* în secțiunea lentă și *sol minor — Sol major — sol minor* în următoarea.

Allegro de concert a fost dedicat lui Gustave Lyon, unul din susținătorii harpei cromatice. Deși miniaturală, această piesă conține o serie de atribute, explorînd ingenios stările conflictuale dintre diatonic și cromatic, ca și articularea substanței muzicale, prin antrenarea unor

motive riguros individualizate, păstrîndu-și esențele în pofida metamorfozărilor la care sînt supuse. Avînd o anvergură impresionată, granițele dintre segmente sînt anihilate, motivele definitorii apărînd ingenios sudate. În exemplul ce urmează, se poate observa naturalețea fuziunii mersului cromatic cu stratul diatonic al incipitului cantabil, relansat în altă octavă, plimbat apoi pe diferite trepte. Și în intervalica preponderentă aici, se reține folosirea oscilației de terță ca și o formulă ce pare să anticipeze, în linii mari, conturul unor embleme din partiturile ulterioare, inclusiv *Oedip*. Iată un fragment tipic pentru stilul enescian din această miniatură încredințată harpei:



Zona stilistică ce se lasă interceptată la audierea acestei creații este, desigur, cea a muzicii franceze, de la confluența romantică și impresionistă, emanînd o stare reflexivă ce avantajează reveria nostalgică, trăită de tînărul muzician.

Datorită configurației tematismului, este greu de acceptat ca acest *Allegro de concert* să fie taxat drept de „... o importanță redusă"[326] în ansamblul moștenirii enesciene, avînd în vedere și generoasa expresie poetică ce-i este proprie. Evident, prin proporții, s-ar putea admite, însă prin ceea ce prefigurează, nicidecum.

Piesă de concert pentru violă și pian este în realitate o sonată monopartită, care reflectă căutările lui G. Enescu în direcția definirii propriului limbaj. Ideile muzicale au o fizionomie încărcată, alcătuită din structuri ce migrează variațional, determinînd o axă compactă. În alcătuirea tematismului au intrat formule deja cunoscute, conferindu-li-se sensuri noi. Astfel, către finele temei principale se poate depista grupul celular inițial al *Sonatei Nr. 2, op. 6*, interpus de o asemenea manieră, încît dobîndește o nouă identitate, mai puțin reliefată. Viola și pianul se intercondiționează într-un dialog ce nu rămîne indiferent față de ceea ce se debitează în planul adiacent, răspunzîndu-i imitativ sau nu; încărcătura armonică e îmbibată de acordurile treptelor secundare, cu septime și none, întîrzieri și note melodice. Se discerne și puternicul contrast existent între tema principală, Fa major și tema secundară, Mi major, ca și realizarea reprizei dinamice, ce nu repetă expoziția, ci o investește cu noi simboluri, prin reprofilarea tematicii și

[326] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*, Monografie, vol. I, *Op. cit.*, p. 327.

a contextului ei. De prisos să arătăm că virtuozitatea instrumentelor e solicitată, ceea ce face ca abordarea în sala de concert să reprezinte atestarea măiestriei.

Și *Legenda pentru trompetă* are o articulare complexă, calchiind tiparul de sonată, deși într-o desfășurare mai liberă, cu contrastul afișat prin *Lent et grave*, față de *Vif*. Dedicată lui Henri Erauqnin, *Legenda* se impune prin bogăția și naturaleța demersului muzical, generos și variat, oferind în egală proporție, momente de destindere și încordare, de divertisment și meditare.

Discursul, în do minor, este astfel conceput, încît indică orizonturile noi spre care se îndrepta compozitorul, simplitatea încropirii liantului melodic al instrumentului solist sau al instrumentului acompaniator, care nu se desfășoară izocron, se caută asimetriile, reluările identice se repugnă, se cochetează cu aspirațiile sonore, ceea ce, practic, înseamnează că diatonicul e impregnat cu agregate cromatice, claritatea absolutismului tonal se clatină prin frecvente inflexiuni modulatorii... Că G. Enescu urmărea, în muzică, puternice stări afective, se poate deduce pînă și din indicații de tipul: „dulce", „grav", „furios", „visător".

Prin aceste concentrate creații, G. Enescu nu numai că îmbogățește literatura muzicii camerale, dar, mai important, rodează procedee, pregătește escaladarea unor piscuri mai semețe. Este adevărat, în aceste partituri nu se găsesc referiri nemijlocite la melosul popular, destinația fiind canalizată spre țeluri de natură pur instrumentală, în primplan apărînd agilitatea, măiestria, dublată, de regulă, la compozitorul român, de gîndire și sensibilitate. Cu toate acestea, existența unor formule ce se receptaseră ca definitorii pentru individualitatea lui G. Enescu, întîlnite, deci, anterior, cu o clară aderență folclorică, inclusiv generalizată, face ca perspectiva în evaluarea acestor piese miniaturi, mai exact de redusă dimensiune, să comporte reconsiderări, neexcluzînd posibilitatea identificării unor rapeluri cu sens îndepărtat folcloric. Important este însă faptul că aceste creații îl recomandă pe G. Enescu, compozitorul profund și investit cu har, preocupat ca muzica să nu-și dezmintă menirea, aceea de purtătoare a unor înalte idealuri.

TRIO INSTRUMENTAL

Trio pare a fi, cel puțin la început, apanajul compozitorilor care și-au făcut instrucția muzicală în centre austriece: Paul Ciuntu — *Trio pentru vioară, violoncel și pian*, a cărui partitură pare pierdută; Gavriil Galinescu — *Trio de coarde în Do major*, și *Trio de coarde în mi minor*[327]; Ioan Harșia — *Trio de coarde* (1913), George Enescu —

[327] Cosma, V. *Muzicieni români*, *op. cit.*, p. 207.

Trio pentru două viori și violoncel și *Trio pentru pian, vioară și violoncel*, 1916, asupra cărora vom zăbovi mai tîrziu și *Trio pentru vioară, violoncel și pian* de Diamandi Gheciu, prima lucrare mai amplă a acestui compozitor.

Exceptînd *Trio*-ul cu pian al lui G. Enescu, care a avut o soartă dramatică, deoarece manuscrisul s-a rătăcit în vîltoarea evenimentelor declanșate de primul război mondial, fiind tîrziu descoperit și înscris în repertoriu după mai bine de o jumătate de veac de la data compunerii, toate partiturile din această categorie sînt necunoscute, adică piese de arhivă, dacă nu chiar pierdute, ceea ce îngreunează opera de reconsiderare. Deci, se poate deduce că trio-urile compuse în această etapă, în afara celor enesciene, nu au izbutit să spargă canoanele impersonale pentru a beneficia de distincție, pentru a se impune. Sînt creații de tinerețe, puternic afectate de dogmele genului. Chiar dacă permit, ici, colo, răbufniri sclipitoare, profile inspirate, sonorități fericit găsite, este greu de crezut că reprezintă entități de valoare.

CVARTETUL DE COARDE

Pe cît de anevoios, pe atît de impresionant s-a afirmat cvartetul în muzica românească, înregistrînd un prim climax prin cele șapte opusuri semnate de Constantin Dimitrescu, încununînd eforturile depuse în domeniul ansamblurilor instrumentale de către George Stephănescu, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevschi și Eduard Caudella. Prin limpezimea gîndirii muzicale, pregnanța ideilor, anvergura scriiturii, în ciuda unei compromise originalități, cvartetele sale, șase definitivate anterior anului 1898, iar al șaptelea nefiind terminat, constituie fondul de aur al muzicii noastre în acest gen, care justifică prin atribute artistice, reînscrierea în circuitul repertoriului cameral.

În domeniul cvartetului, se scriu în acești ani, 1898—1920, numeroase partituri, mai ales că titlurile ce însumează mai mult de patru instrumentiști sînt puține, mai concret, două *Cvintete* datorate lui Eduard Caudella și, respectiv, George Enescu, două *Sextete*, semnate de Theodor Fuchs, *Octuor* și *Dixtuor* de George Enescu. Intervin și unele particularități. Astfel, pentru sextet instrumental e concepută și *O idilă românească* (1914) de Eduard Caudella, antrenînd pian, flaut, clarinet, corn, fagot și contrabas. *Odysseus in Ithaka* (1907) de Constantin Brăiloiu e destinat pentru septet, flaut, fagot, două viori, violoncel, contrabas și pian.

Sfera cvartetului permite observarea unor tentative diversificatoare, în sensul că, în afara genului acreditat prin tipologia celor patru mișcări, s-au compus piese mai restrînse, forme polifonice, pagini programatice, angajînd ansamblul de patru instrumente. Astfel sînt: *Preludiu* și *Menuet* pentru cvartet de coarde de Ion Scarlatescu; *Menuet-*

Scanned with OKEN Scanner

Scherzo de Dimitrie Cuclin (1914); *Fugă* pentru cvartet de coarde de Mihail Andreescu-Skeletti. Aici își au locul și miniaturile lui Constantin Brăiloiu: *Dans lent*, 1914 și *Berceuse*, 1917.

O mențiune aparte merită piesa *Rondino în stil românesc*, 1914, pentru cvartet de coarde, purtînd semnătura lui Ion Ghiga, una dintre primele și izbutitele sale compoziții.

Unii dintre discipolii lui A. Castaldi sînt preocupați să găsească structuri noi în genul cvartetului, axîndu-și fantezia pe un suport programatic, pictural, invocînd, prin titluri, tablouri din natură: *Romance de la Princesse lointaine* (*Romanța Prințesei îndepărtate*) pentru cvartet de coarde și harpă de I. N. Otescu.

Cvartete în sensul acreditat al cuvîntului se compun, curios, puține. Eduard Caudella e acreditat prin *Cvartet cu pian*, 1914, nefiind altceva decît o versiune nouă a unei partituri mai vechi. Un *Cvartet cu pian* compusese și Theodor Fuchs în 1897. Lucian Teodosiu compune, în 1914, *Cvartet de coarde nr. 1*, iar un an mai tîrziu, *Cvartet de coarde nr. 2*, ce însă nu s-au impus. Dimitrie Cuclin scrie *Cvartet de coarde, în fa*, lucrare de tinerețe. Și Paul Richter recurge în cele două *Cvartete pentru tineret* la un ansamblu mai deosebit: pian, vioară, violoncel și contrabas. Din *Cvintet cu pian, op.* 25 reușește să termine numai prima parte, în re minor.

Cvartetul în fa, nr. 1 de Dimitrie Cuclin, 1916, este așa cum mărturisește autorul „... o muzică trăită și făcută printre străini“[328]. Adică, cvartet cu puternice rădăcini în muzica universală, avînd limpezime în etalarea vocilor, în conducerea instrumentelor, dar prea puțină personalitate. *Preludiul*, prima parte a acestui opus, pare a confirma această afirmație.

EDUARD CAUDELLA — CVINTETUL CU PIAN

În decembrie 1912, Ed. Caudella termină *Cvintetul cu pian, două viori, violă și violoncel, op. 58*, ce reflectă strădanii pe linia adjudecării structurilor de largă respirație. În general, compozitorul ieșean demonstrase predilecția pentru genurile ce nu reclamau elaborare tematică, travaliu, fiind axate pe principiile, folosind un termen contemporan, colajului, mai explicit, alăturarea segmentelor bazate pe cîte o idee melodică, ce odată expusă, chiar reluată, își epuizează debitul, cedînd alteia locul. Prea puține partituri ale lui Ed. Caudella fac excepție de la această normă.

Cvintetul este una dintre aceste excepții, indicînd că autorul dispune de rezerve, deși prea departe nu merge, relieful temelor, arsena-

[328] Tomescu, Vasile. *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. București, Edit. Uniunii Compozitorilor, 1956, p. 30.

lul armonic nu vor diferi de la tipologia care-i e proprie, ceea ce, practic, înseamnă că individualizarea subiecților muzicali cu care operează nu excelează.

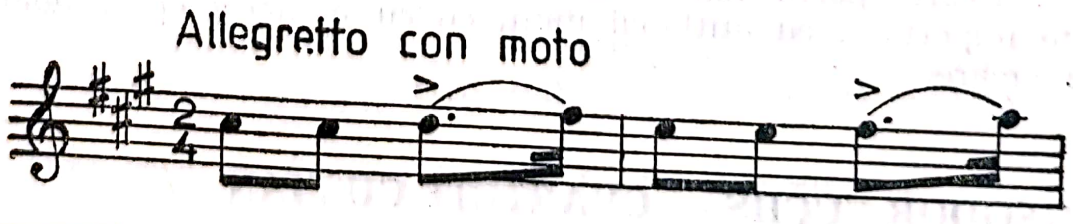
Concepîndu-și *Cvintetul* în patru mișcări, Eduard Caudella a urmărit afirmarea unor dense stări emoționale, dispuse concentrat, insistînd asupra fiecăreia.

Prima parte, *Allegro animato, în* La major, măsura 12/8 e impunătoare prin planurile sonore etalate, propunînd imagini desfășurate, după canoanele romantismului timpuriu, ceea ce-l plasează pe compozitor într-o postură nu tocmai avantajoasă. Limbajul său apare, în deceniul doi al veacului al XX-lea, cam demodat, aducînd doar nostalgiile vremurilor de demult. Forma de sonată se conturează cu limpezime, chiar dacă episodic apare un moment cu amprentă de vals lent.

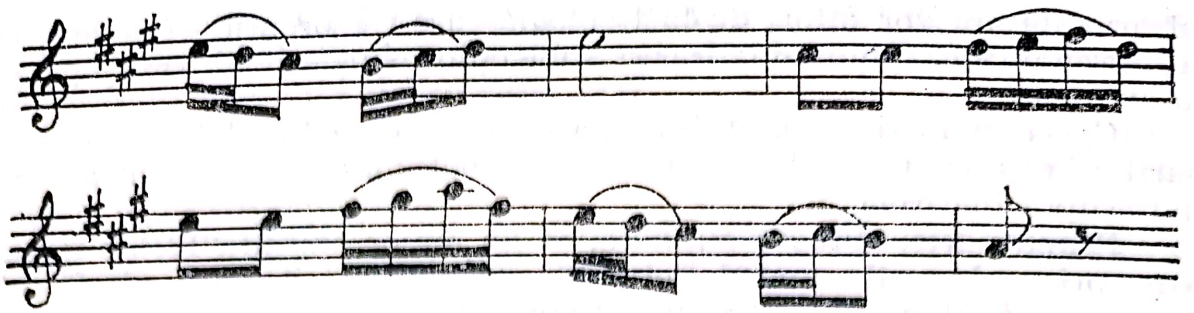
Maestoso assai, re minor, partea a doua, este o meditație dramatică, ce justifică dedicația: „In memoriam regelui Carol I". Deși aliajul sonor pare dens, marele defect al sincronizării cu limbajul epocii rămîne intangibil. Nu poate fi scăpat din vedere că acest *Cvintet* datează din anii în care Ed. Caudella arunca anateme, în articolele sale, la adresa compozitorilor moderni, reproșîndu-le că merg prea departe, că ignoră limitele receptivității, cel mai vizat fiind Richard Strauss, ce aparținea creatorilor „... arhimoderni care merg călare pe disonanțe"[329].

Partea a treia, *Scherzo Saltarello,* în La major, tonalitatea de bază a *Cvintetului,* măsura 6/8, poartă iarăși dedicație: „În memoriam maestrului meu Henry Vieuxtemps". O muzică dinamică și antrenantă, fără să excelеze prin ceva deosebit.

În schimb, finalul, partea a patra, *Allegro con moto,* în La major, aduce nou ceea ce se specifică în indicația: „Á la roumaine". Este urmărită realizarea unei muzici cu specificitate românească și prin aceasta, Ed. Caudella aduce o contribuție în genul cameral destinat unei formații instrumentale, determinîndu-i în mod explicit caracterul, apartenența. O va face mai tîrziu, tot printr-o asemenea specificare și George Enescu, atunci cînd va aborda ultima parte a *Sonatei nr. 2 pentru pian și violoncel.* În forma rondo-ului, tema următoare are rolul refrenului și poartă, într-adevăr, semnele muzicii românești, fără să fie însă concepută într-o notă pregnantă de specificitate, avînd caracter de joc. Nu este un citat, ci o creație personală în manieră românească, ceea ce explică de ce coloritul îi este mai atenuat poate, comparativ cu temele din fantezii, unde materialul folcloric e autentic. Iată tema:



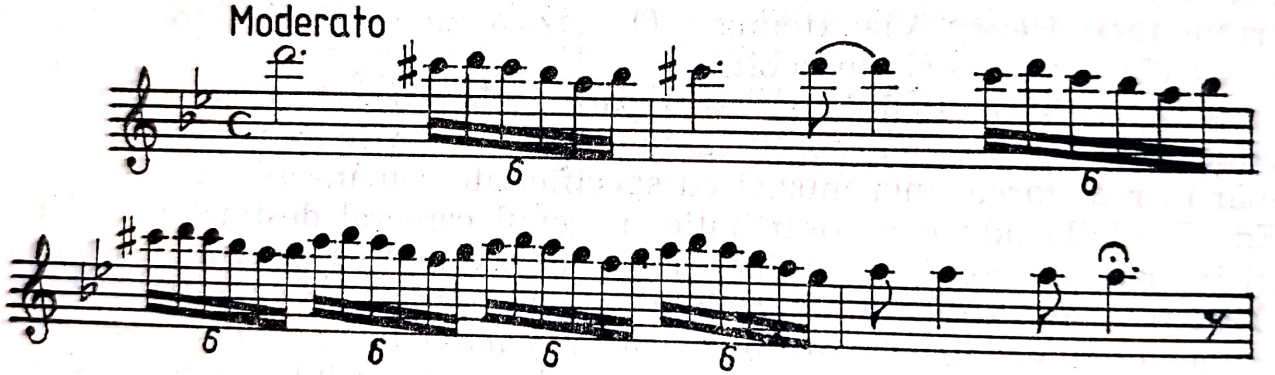
[329] Caudella, Eduard. *Încă o nedreptate revoltătoare.* În: *Evenimentul,* Iași, XXVI, 278, 19 ianuarie 1912, p. 2; Cf. Caudella, Ed. *Cronici din trecut, op. cit.,* p. 162.



Prin relațiile tonale, nu prea savante ori îndrăznețe, compozitorul realizează ordonarea secțiunilor, determinînd o arhitectură solidă, bine închegată.

Cvintetul are ținută profesională și prin acest final probează, odată în plus, orientarea compozitorului în direcția consolidării școlii românești.

Și mai deschis în acest plan pășește compozitorul care a dat la iveală prima operă romantică românească *Petru Rareș*, atunci cînd, doi ani mai tîrziu, compune sextetul *O idilă cîmpenească*, în care amprenta folclorică este și mai puternică datorită, îndeosebi, melodiei doinite, ce se expune după introducere, investindu-se cu funcții cimentatoare, de vreme ce va fi readusă, determinînd o construcție ternară. Iată această temă:



De observat că, *Sextetul*, cu reflexe programatice sugerate de titlu, are tangențe comune cu fanteziile, deoarece derularea tematică se face după regulile nescrise ale metodei rapsodice. Există în muzica acestei partituri certe valențe artistice și o notabilă încărcătură poetică, fapt pentru care aportul lui Eduard Caudella la dezvoltarea muzicii camerale este important, cu atît mai mult, cu cît numărul opusurilor relevante nu e mare.

THEODOR FUCHS — CVARTETE CU PIAN

Theodor Fuchs, ale cărui creații l-au făcut pe M. Mărgăritescu să scrie: „Muzica e ca o fată mare, minunat de frumoasă, dar fără zestre,

pe care o iei numai din dragoste . . .“[330] e autorul unui *Cvartet* cu o interesantă modificare, partea secundă, *Andante* de obicei, devine *Doină*, considerată de criticul *Flacărei* „. . . inovație fericită“ . . . Desigur, acesta modifică ciclul în felul următor: *Allegretto, non troppo, Doina, Allegretto, un poco agitato* și *Assai vivace*, avînd construcție clasică, teme pregnante, melodioase, inventiv dezvoltate, contraste puternice. M. Mărgăritescu recunoaște, de asemenea, muzicalitatea.

Lui Theodor Fuchs îi mai aparține și *Sextet în Fa major*, creație ce se remarcă prin amploarea discursului, pentru două viori, două viole și violoncele.

GEORGE ENESCU. DE LA OCTUOR LA CVARTET

Titlul acesta, care ignoră fireasca regulă de la simplu la complex, își are rațiunea în cronologia creației, respectînd ordinea abordării diferitelor opusuri, destinate ansamblului instrumental cameral de către G. Enescu. Evident, avem în vedere partiturile finite, căci, în caz contrar, nu am fi în consensul istoriei, anterior *Octuorului* au existat multe proiecte pentru cvartete și un cvintet, după cum se va vedea[331].

OCTUOR OP. 7

Octuorul de coarde, op. 7 (1900) are avantajul de a fi partitura care a impus numele muzicianului în acest domeniu cameral, fapt atestat de evaluarea cronicarilor epocii. Stan Golestan, în prezentarea *Festivalului Enescu* de la Paris, 18 decembrie 1909, scria: „Operă gigantică ale cărei proporțiuni vaste te fac să te gîndești la frescele unei Sixtine“[332].

Odată cu *Sonata Nr. 2 pentru vioară și pian, Octuorul* a fost indicat de G. Enescu ca momentul autodescoperirii personalității creatoare „. . . am simțit că . . . devin eu însumi“ . . ., ceea ce înseamnă că, în evoluția stilului său, are o deosebită importanță. Dar nu numai în dezvoltarea muzicii românești *Octuorul* are semnificație, ci și în muzica universală, dat fiind robustețea expresivă, dublată de o subtilă surprindere a

---

[330] Mărgăritescu, M. *Cronica muzicală. Palatul Ateneului. Recitalul operelor D-lui Fuchs.* În: *Flacăra*, București, III, 24, 29 martie 1914, p. 199.

[331] Mult timp după definitivarea acestui volum a apărut o extrem de interesantă lucrare privitoare la proiectele creației tînărului G. Enescu, în care se găsesc chiar mai multe lucrări decît vom indica noi. Este: Clemensa Liliana Firca. *Catalogul creației lui George Enescu*, București, Edit. Muzicală, 1985.

[332] Passurf, L. *Festivalul Enescu.* În: *Muzica, II*, 2—3 nov.—dec. 1909, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

specificității naționale, cum n-a existat alta anterior, în ceea ce privește cultura muzicală românească.

Indiscutabil, *Octuorul* reprezenta o afirmare strălucitoare în genul complex al ansamblului instrumental cameral. Nu a fost însă prima tentativă în acest domeniu, G. Enescu avea deja la activ cîteva proiecte, „oeuvres d'enfance", pe care le abandonează în diferite stadii. Care au fost acestea:

Cvartet în Do major, din anii studiilor la Viena, avînd: *Introduzione, Andante quasi Adagio* și *Allegro moderato*. Introducerea evidențiază scriitura polifonică, reliefîndu-se o temă de alură arpegiată. Mișcarea următoare se complăcea într-o scriitură eminamente armonică[333].

Aceleiași etape îi aparține și proiectul *Cvartetului pentru pian, vioară, violă și violoncel*, în Si bemol major, din care a fost compusă doar o pagină, *Allegro giusto*. De remarcat că cele trei acorduri cu rol de intradă, o cadență ca profil, descriu la vioară și pian un desen ce implică secunda mare în sens coborîtor și suitor. Să nu fie aceasta proiecția in nuce a motivului din *Sonata Nr. 2* pentru vioară și pian?

Datat Paris, 19 mai 1896 este *Cvartetul de coarde*, operă de tinerețe la care, ulterior, compozitorul a renunțat. Caracteristic stilului precomizat în perioada studiilor din capitala Franței, acest *Cvartet, în Do major*, a fost realizat, de asemenea, parțial, numai prima parte, alcătuită dintr-o *Introduction, Adagio*, urmat de *Allegro vivace*. Scriitura începe să cîștige în impetuozitate, pulsația violei în introducere prilejuiește reliefarea temei aflată la vioara secundă și violoncel în octavă. Unisonul în expunerea temei principale poate fi reținut, deoarece procedeul acesta va deveni o modalitate foarte îndrăgită, un adevărat etalon în enunțarea motivului fundamental, prezentat pe frontispiciul enescian ca un blazon.

Mai avansat a fost procesul componistic în *Cvartetul de coarde* în *la minor*, căci a jalonat trei din cele patru mișcări proiectate, preocupîndu-l în întîia jumătate a anului 1897. Din primele două părți se păstrează numai cîte patru pagini, ceea ce poate însemna că n-a fost dus mai departe, ori că s-au pierdut restul paginilor, în timp ce, finalul a dăinuit integral. Factura în acest *Cvartet* începe să fie mai personală, evidențiind imitații polifonice, în chiar expunerea motivului, pivot al primei mișcări care, după ce descrie o curbă cu sens suitor și coborîtor, cadențează pe formula *do-mi-do*. Acestui motiv din introducerea *Andante*, i se conferă funcții ciclice, readucîndu-se și în final. Monodic debutează expunerea temei fundamentale și în *Andante*, do minor, prin unisonul celor patru instrumente, propunînd o temă de expresie meditativă, dramatică.

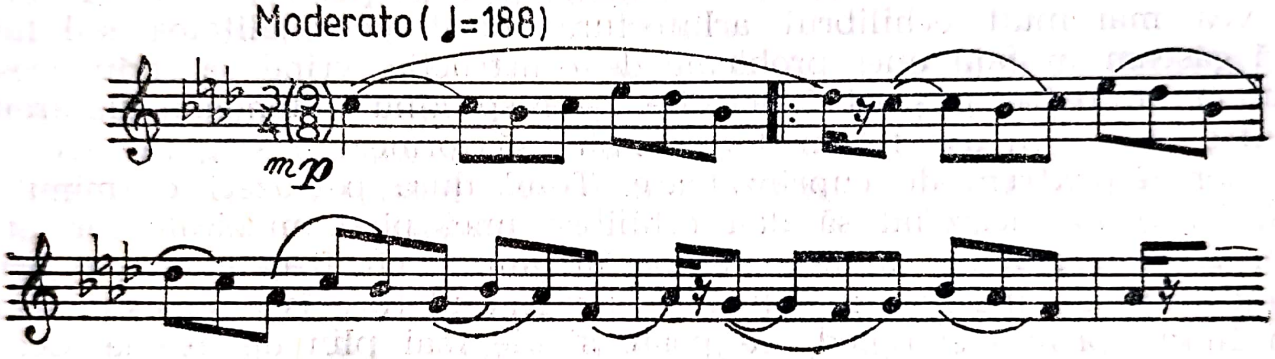
Probabil, din 1897, datează o altă tentativă, abia anunțată, de vreme ce, din acest proiect de *Cvartet de coarde, în Re bemol major*, nu a avansat mai mult de prima pagină. Scriitura este de această dată armonică, duble corzi la vioara a doua, violă și violoncel, susținînd melopeea de

[333] Moisescu, Titus. *Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 6 (272), iunie 1975, p. 5. Acestui studiu datorăm cele mai multe informații pe tema dată.

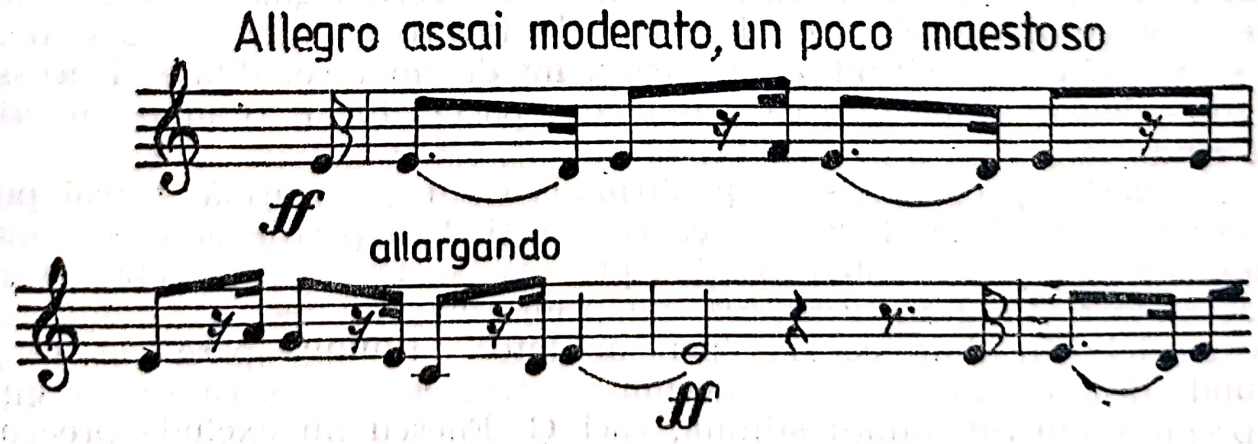
la vioara primă, recitativică, în care se pot decodifica formule intervalice tipice pentru gîndirea enesciană, inclusiv celula: *do bemol — si bemol — do bemol.*

Un *Trio* de George Enescu se interpretează la 6 februarie 1898, cu ocazia recepției de la Paris dată de Elena Bibescu în cinstea lui Eduard Colonne, după succesul *Poemei Române,* cu autorul la vioară, R. Loys la violoncel și Elena Bibescu la pian[334]. În București, acest *Trio,* al cărui manuscris nu l-am depistat, a fost prezentat la 13 martie 1898, cu G. Enescu, D. Dinicu și E. Narice[335]. *Cvintet cu pian pentru două viori, violă și violoncel,* fără număr de opus de tinerețe, din care a fost remarcat *Andantele* „. . . pagină aproape magistrală"[336].

Formule melodice grefate pe intervalul de secundă (mare) și terță (mică și mare) sînt tot mai frecvente, îndeosebi în *Cvartetul de coarde în fa minor,* rămas neterminat, din care se păstrează două variante ale primei mișcări, ceea ce denotă că l-a preocupat susținut pe autor. Iată tema principală:



Că anumite celule îl obsedează pe compozitor poate fi demonstrat prin tema unui alt proiect abandonat, se pare după a doua pagină, *Cvartet de coarde în Do major,* ce poate fi considerat ca o anticipare a temei *Octuorului,* prin idee, unison, într-un impetuos elan, cu ritm punctat, relevînd insistent sunetul *mi:*



[334] Missir, Nicolae, Voicana, Mircea. *George Enescu.* București, Edit. Muzicală, 1964, p. 137.
[335] Idem, p. 139.
[336] Drăghici, Romeo. *George Enescu,* Bacău, 1974, p. 224.

Și în *Cvartetul de coarde în do diez minor*, din care G. Enescu a compus numai cîteva măsuri, se prefigurează o temă cu contur cromatic sinuos, plasînd din start celula: *do diez — si diez — do diez*. În fine, tot etapei anterioare *Octuorului* îi aparțin și cele trei file dintr-un alt proiect: *Cvartet de coarde în Re major*, ce excelează prin planul eminamente armonic, de fapt, o temă în valori ritmice largi, enunțată în octave de către vioara primă, violoncel, pe suportul pedalei celorlalte două instrumente.

Iată deci că abordarea *Octuorului* de coarde, a ceea ce este în fond un dublu cvartet, a fost intens pregătită, printr-un proces acumulativ atestat de schițe, de proiecte a nu mai puțin de nouă tentative. Ceva similar se poate demostra și în cazul *Simfoniei în Mi bemol major*, ca și în cazul tragediei lirice *Oedip*.

În volumul *Amintiri*, George Enescu face trimiteri de mare însemnătate privitoare la *Octuor*, dezvăluind frămîntările actului de creație și țelurile care l-au animat.

„Cînd am început lucrarea aceasta îmi propusesem un țel care privea mai mult echilibrul arhitectural decît personalitatea stilului. Mă găseam în fața unei probleme de construcție, vrînd să scriu acest *Octuor* în patru mișcări înlănțuite — respectînd autonomia fiecăreia dintre ele — în așa fel încît ansamblul să formeze o singură mișcare de sonată, extrem de cuprinzătoare. Totul dura patruzeci de minute. Mă istoveam încercînd să dau echilibru unei piese muzicale formate din patru segmente de o astfel de lungime încît fiecare era în primejdie să se rupă în orice clipă. Nici inginerul care își arcuiește peste un fluviu primul său pod, nu poate să fie mai plin de teamă decît eram eu atunci cînd înnegream foile de hîrtie liniată. Dar și această căutare a unei structuri atît de complexe era pasionantă“[337].

Sînt cîteva aspecte ce comportă unele precizări. Însăși afirmația existentă într-un alt pasaj „... deveneam eu însumi“..., atunci cînd compune *Octuorul* și *Sonata op. 6*, trebuie înțeleasă în sensul că G. Enescu simțea că se descătușează de sub tirania zeilor, de influențele idolilor sacri. De observat că nu se folosește verbul „am devenit“, deoarece procesul desprinderii de modelele ilustre se afla în curs, deci nu se încheiase, admițîndu-se un cuantum de impersonalitate și aceasta, într-adevăr, se resimte ca venind din partea lui J. Brahms, în primul rînd.

Același aspect îl vizează și afirmația că se „... urmărea mai puțin personalitatea stilului“ ... ceea ce, iarăși, lasă porțile deschise anumitor influențe, dar, totodată, și faptul că se departajează obiectivele creației, unul fiind în acest caz, de prim rang, anume „...echilibrul construcției“, în timp ce „... personalitatea stilului“ pare de rang secund. Prin aceasta însă, nicidecum nu trebuie înțeles că se renunță la premisa individualității stilului, căci G. Enescu nu exclude preocuparea pentru cristalizarea amprentei personale, atunci cînd elaborează *Octuorul*, chiar dacă nu mărturisește că a fost animat de aceasta. Alt-

[337] Gavoty, B. *Amintirile lui George Enescu*, *op. cit.*, p. 52—53.

fel, cum ar fi devenit posibilă materializarea în partitura *Octuorului* a ceea ce afirmase prin „... deveneam eu însumi".

Pe de altă parte, străduința firească spre emancipare nu exclude survolarea unor teritorii stilistice ce aparțineau maeștrilor de faimă, altfel spus, nu anihilează total influențele. Ștefan Niculescu sesizează impactul acesta, de fapt, sinteza enesciană, determinîndu-i natura și însăși sursa „... Atît mijloacele tehnice — contrapunctul și subtilitățile fugii de la Bach, forma sonată și în genere tematismul de la Beethoven, tehnica leitmotivului și ciclismul de la Wagner și Franck, densitatea sonoră și monumentalitatea construcției de la Brahms, transparența armoniei (în momentele lirice) de la Fauré etc., — cît și spiritul lucrării — gestul amplu, romantic, contrastul (uneori exploziv) postromantic, echilibrul și claritatea clasică etc., — trădează sinteza".[338] La acestea, poate s-ar mai adăuga, ceea ce martorii primei audiții sesizaseră, spiritul muzicii lui H. Berlioz.[339]

După o asemenea companie ce favorizează asociații stilistice se poate naște întrebarea, ce mai poate fi original în acest *Octuor*, pecetea tînărului compozitor mai există?

Oricît de anevoios ar veni răspunsul, el nu poate fi în defavoarea tînărului compozitor, care în momentul zămislirii acestei partituri nici nu împlinise 20 ani, mai ales că muzica este eclatantă, robustă, antrenantă și, deloc paradoxal, originală, datorită valorificării unor generalizate sugestii ale cîntecului românesc, dar nu numai. Muzica *Octuorului* nu e numai eclectică, nu e numai folclorică, fie și prin abstractizate formulări; această muzică are de toate, fiind, în ultimă instanță, ferm dominată de personalitatea, e drept, încă șovăielnică, dar personalitatea lui George Enescu, sigură că poate comunica ceva, într-o manieră aleasă, cu probitate și tîlc.

Complexitatea și bogăția inspirației lui George Enescu constă în sinteza efectuată de către compozitor, alăturînd surse și entități contradictorii, dispunîndu-le într-o asamblare, într-o fuziune atît de ingenioasă, încît forțele centrifuge ce apar sînt anihilate și ferm dominate de gîndirea sa. Mai concret, în *Octuor*, ca și în *Poema Română* coexistă două sfere stilistice antitetice, tradiționale, provenind din explorarea lumii sonore clasice și romantice și, novatoare, provenind din explorarea arhetipurilor muzicii populare românești.

Dacă în *Poema Română* sferele apăreau riguros tranșate, net diferențiate, în *Octuor* situația se schimbă, în sensul că diferențele se atenuează, ștergîndu-se liniile demarcatoare, ori estompîndu-se considerabil. Rezultatul obținut este o muzică oarecum neutră față de modele, legitimînd, în schimb, amprentele stilistice proprii compozitorului ce-și asuma cutezanța afirmării. Și totuși, dacă ar fi să identificăm corespondențele, J. Brahms ar avea cîștig de cauză, fiind unul din cei

---

[339] Niculescu, Ștefan. *Octetul de coarde de George Enescu*. În: *Studii și Cercetări de Istoria Artei*. București, Edit. Acad. R.P.R., XI, Nr. 1, 1962; Cf.: Niculescu, Șt. *Reflecții despre muzică*. București, Edit. Muzicală, 1980, p. 143.

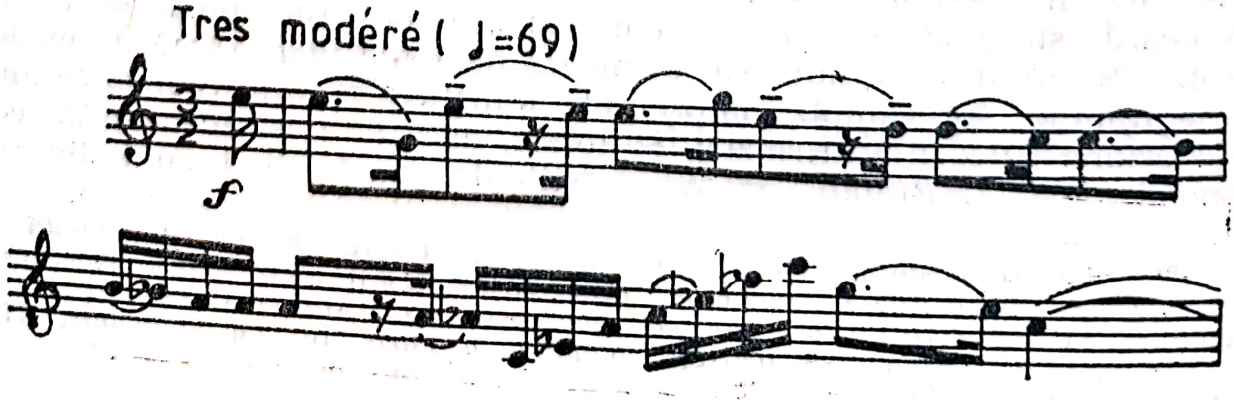
[339] Golestan, Stan. *Les artistes roumains à Paris*. În: *La Roumanie*, XII, 3226, 24 decembrie, 1910, p. 2.

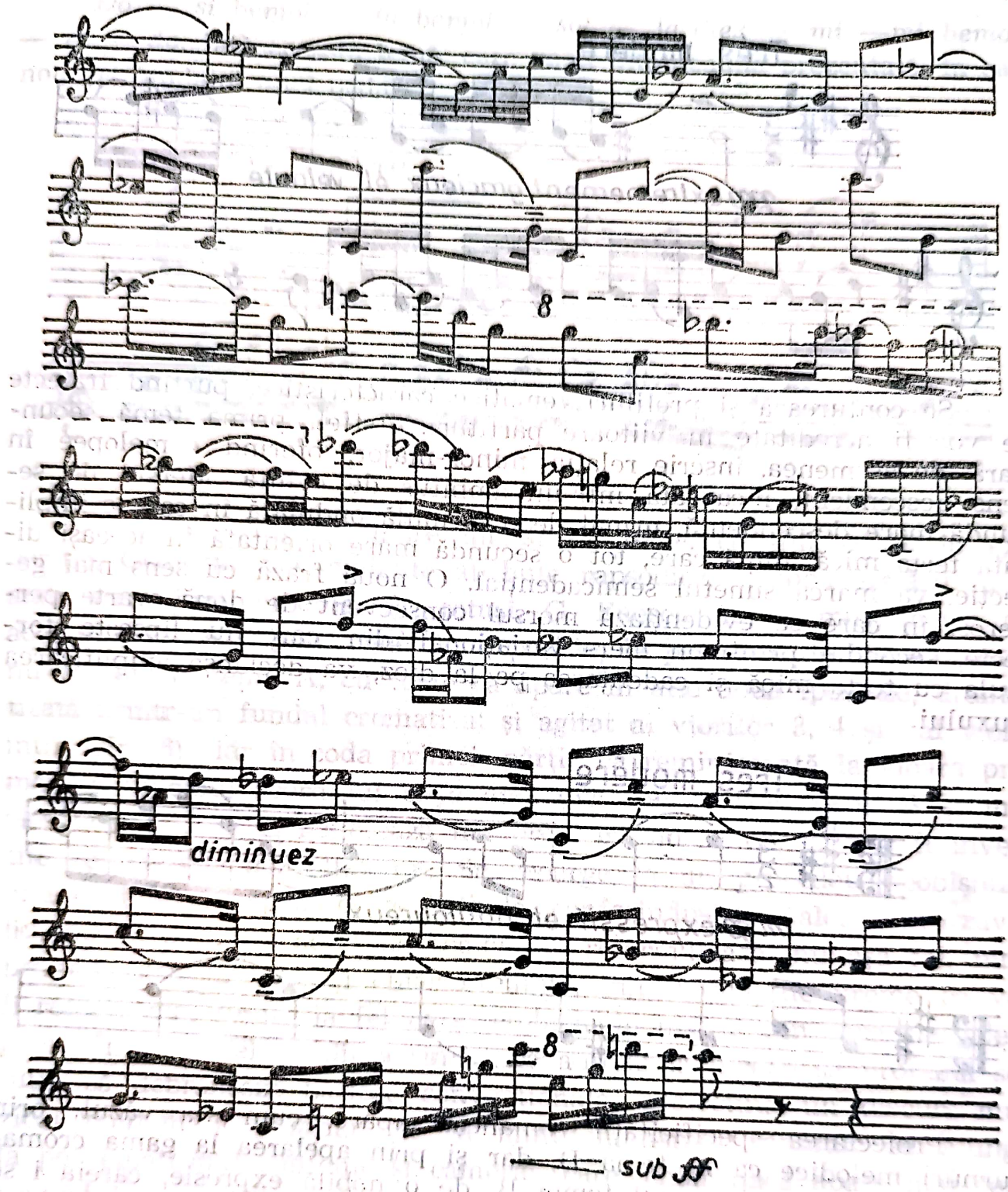
patru „zei" în viziunea admirativă a muzicianului român, alături de Bach, Beethoven și Wagner.

Uneori sîntem tentați să ne mirăm cum de au fost indicați de către G. Enescu numai aceștia cînd se știe, prețuia enorm creația multor altora. Important apare faptul că G. Enescu, la o vîrstă timpurie, acumulase o vastă experiență, ce-i permitea să realizeze o partitură cu o impresionantă substanță novatoare, purtată în cel puțin trei direcții, evident indestructibile: afirmarea stilului propriu, proiectarea specificității românești și realizarea arhitecturii integratoare.

Limitîndu-ne doar la unele aspecte, căci *Octuorul op. 7 în Do major* face parte din categoria compozițiilor despre care se poate vorbi și scrie la nesfîrșit, se observă că noțiunea de tonalitate comportă o accepțiune lărgită. Astfel, tema A, cu care debutează prima parte, *Très modéré*, deși se înscrie în tonalitatea lucrării, poartă o încărcătură cromatică ce îi extinde cadrele, bemolizarea începe cu treapta a VII-a, continuă cu a IV-a și a III-a, ceea ce însemnează că vădește tendința de modulare în omonima minoră, însă nu se oprește, căci se alterează și treapta a II-a, ba chiar și a V-a. Ca regulă, inflexiunile modulatorii sînt mimetice, fugitive, existînd în permanență contrabalansarea prin anularea cromatizării, revenindu-se și relansîndu-se, într-o perpetuă oscilare ce, în plan general, avantajează pendularea major-minor, trasîndu-se o stare stenică, tocmai prin reversul ce i se oferă. Arabescurile sînt definitorii profilului acestei teme energice, debordînd printr-o impetuozitate electrizantă, prezentată la unison de către toate instrumentele, exceptînd violoncelul căruia i se încredințează pedala pe tonică, în ritmul constant de șaisprezecimi.

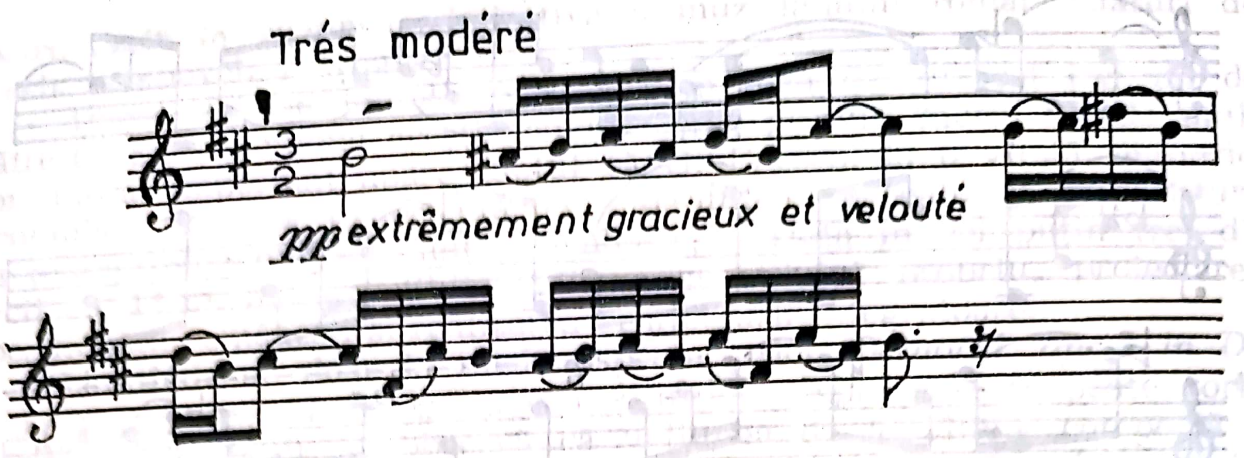
Prin forța sa energică, tema aceasta are ceva din spontaneitatea muzicii clasice dar, prin meandrele cromatice, ritmul capricios, turnúrile melodice desenate în imprevizibile acolade zigzagate, se determină o identitate ce avea elemente din blazonul modernismului muzical, prin mari salturi intervalice. Din șuvoiul intervalic constitutiv al acestei teme, se reliefează predilecția compozitorului pentru sexta mare descendentă și ascendentă, ca și răsturnarea terței mici, ce parcurge un arc cu revenire de la punctul de pornire. Terța, nu numai mică, devine un fel de marotă sonoră, pe care se va insista destul de mult, ca și pe secundele coborîtoare. În fapt, fantezia componistică se circumscrie la cîteva formule, printr-o neistovită tehnică variațională. Iată tema A:



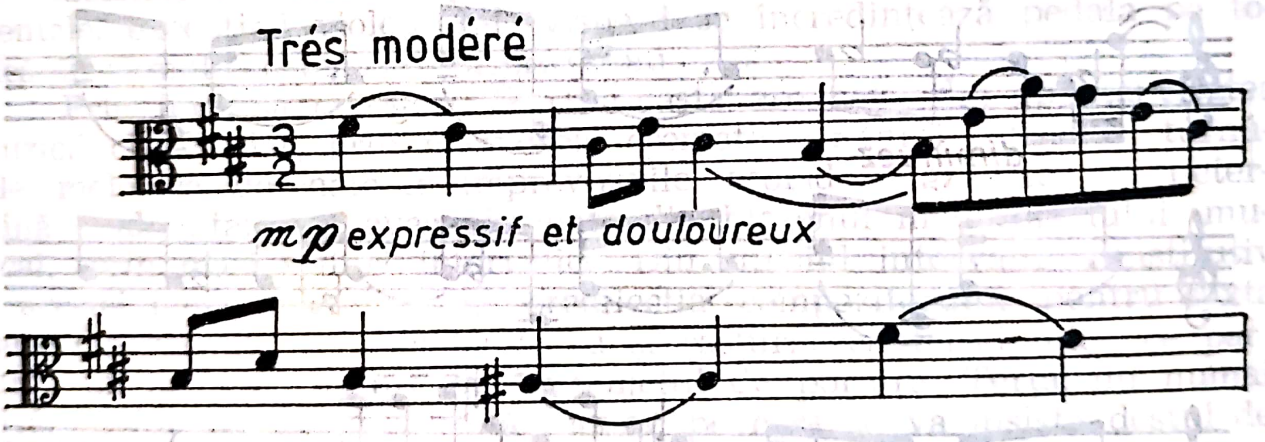


Oscilația minor-major va deveni caracteristică anumitor teme, mai semnificativă sub acest aspect fiind tema a doua, purtînd prelungi ecouri doinite, în *si*, avînd, de asemenea, o oscilație caracteristică arabescurilor melismatice, de iz folcloric, cu semicadențe pe treapta a doua; dar axa gravitațională rămîne tonica:

Scanned with OKEN Scanner



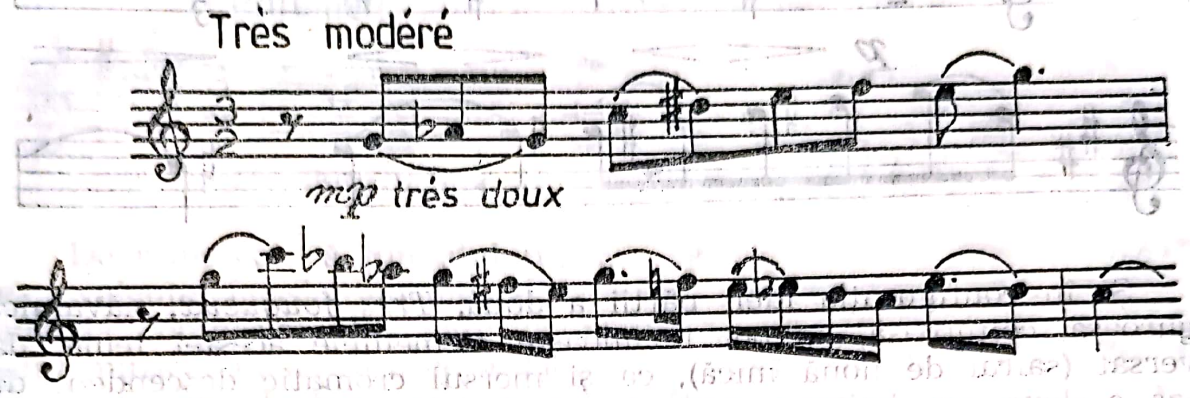
Se conturează și profiluri tematice caracteristice, purtînd traiecte ce vor fi acreditate în viitoare partituri. Astfel, prima temă secundară, de asemenea, înscrie relația minor-major, oferind o melopee în sens descendent, încadrată într-un ambitus de cvintă. Mersul de secundă mare descendentă, urmat de o formulă ondulată în care e implicată terța mică, după care, tot o secundă mare orientată în aceeași direcție, va marca sunetul semicadențial. O nouă frază cu sens mai generos, în care se evidențiază mersul consecvent de două cvarte perfecte, secondat printr-un mers variațional din care nu lipsește formula cu terța mică și cadențarea pe la diez, va declanșa amplificarea fluxului.



Proiectarea specificității românești apare, cum s-a văzut, prin turnúri melodice ca în tema D, dar și prin apelarea la gama cromatică națională, ca în cazul temei B, de o nobilă expresie, căreia i se atribuie o mare pondere în economia întregului. În configurația ei, se remarcă dispunerea intervalică de asemenea manieră, încît înscrie o gamă în care funcțiile secundelor mici și mărite să fie determinate ca și saltul de terță mică, la început, apoi și cromatizarea unor trepte, inclusiv urcarea subdominantei și fluctuația sextei. Gama folosită aici este, în fapt, mobilă, mai întîi e completă, alcătuită conform principiilor gamei naționale:

Sol — la bemol — do — re diez — mi — fa — sol. A doua frază oferă o succesiune descendentă cu o înfățișare diferită, complementară:

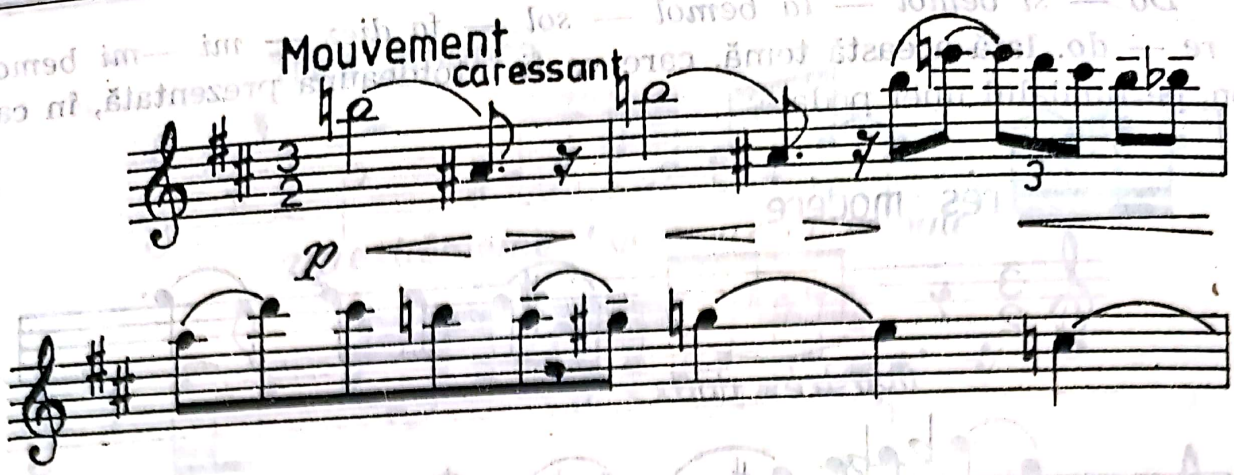
Do — si bemol — la bemol — sol — fa diez — mi —mi bemol — re — do. Iată această temă, care va fi întotdeauna prezentată, în canon, pe fundalul unei pedale:



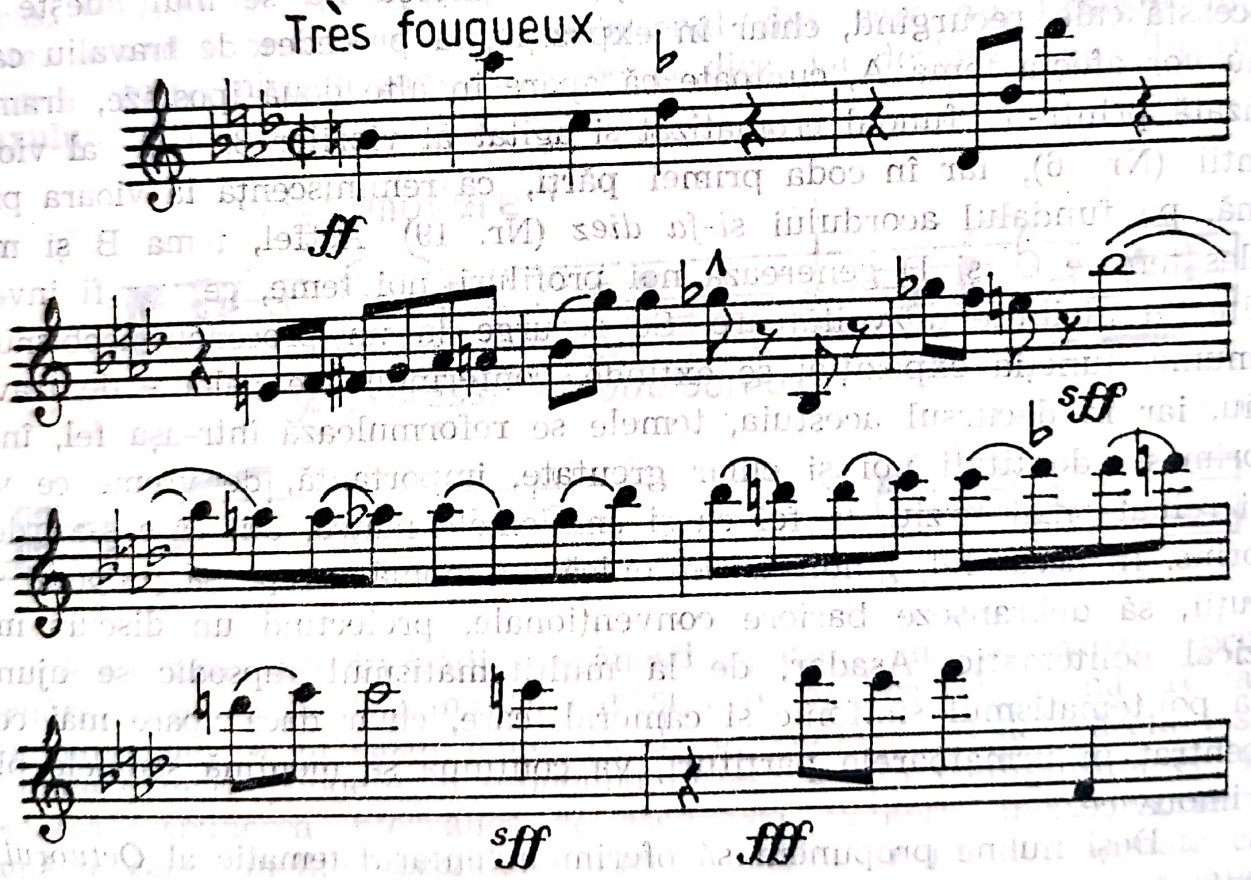
Excelînd printr-un mare număr de teme, ce sînt aduse în expoziție, *Octuorul* are evidente atribute rapsodice, metoda etalării fiind alăturarea, juxtapunerea. Și, totuși, G. Enescu nu se mulțumește cu această cale, recurgînd, chiar în expoziție, la procedee de travaliu care nu vor afecta tema A, cu toate că apare în alte două ipostaze, dramatizată printr-un fundal cromatizat și agitat al viorilor 3, 4 și al violei întîi (Nr. 6), iar în coda primei părți, ca reminiscență la vioara primă, pe fundalul acordului *si-fa diez* (Nr. 19). Astfel, tema B și mai ales temele C și D generează noi profiluri, noi teme, ce vor fi investite cu atribute dezvoltătoare. Se recurge la un procedeu neobișnuit, anume, funcția expoziției se extinde, conferindu-i-se valențe de travaliu, iar în decursul acestuia, temele se reformulează într-așa fel, încît primesc identități noi și chiar greutate, importanță, de vreme ce vor fi reluate mai tîrziu, la fel ca și emblemele matcă, din care s-au desprins. În acest fel, gîndirea simfonică autonomă începe să propună soluții, să debranșeze bariere convenționale, proiectînd un discurs muzical politematic. Așadar, de la multitematismul rapsodic se ajunge la politematismul simfonic și cameral, care, chiar dacă apare mai concentrat în următoarele partituri, va continua să mențină semnele plurimotivice.

Deși nu ne propunem să oferim inventarul tematic al *Octuorului*, totuși, nu putem să nu reținem tema care începe la Nr. 13, măsura a patra, *Plus animé*, ca o variațiune a temei D, căpătînd un profil nou, în care saltul de nonă mică descendentă e caracteristic, ceea ce urmează fiind rezultatul variațiunii, preluării unor entități din ceea ce pare a fi tema mediană (dezvoltătoare) a emblemei B:

Scanned with OKEN Scanner

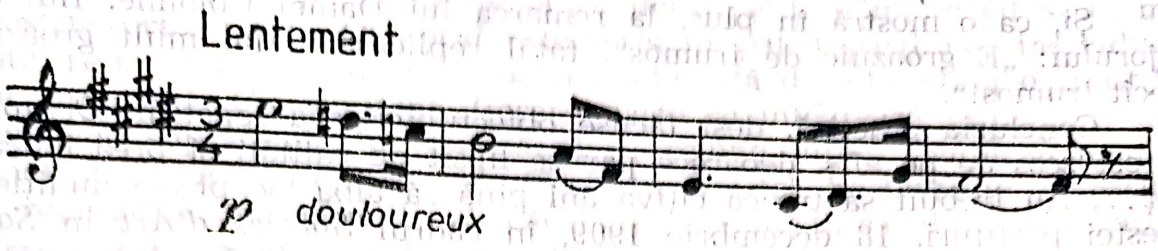


Și în configurația ideii părții a doua, *Très fougueux*, năvalnică, viguroasă, colțuroasă, se pot recunoaște elementele acestei teme, dar inversat (saltul de nonă mică), ca și mersul cromatic descendent din fraza a doua, ce deține ecouri ale segmentului identic din tema inițială (A). Ritmica, avînd accente neprevăzute, pauze, ambitus mare, și mersul în octavă (unison), se desface în final în patru planuri contrapunctice, imitative. Iată această temă:



Motivul acestei inițiale melodice nu este altceva, în pofida saltului de nonă mică ascendentă și octavă perfectă descendentă, decît efectul unei structuri cromatizante, ce generează o figură în care se remarcă două secunde mici, aflate la extremități. Proveniența lor poate fi atribuită începutului temei B.

Reținem din partea a treia, *Lentement*, una dintre cele mai luminoase cantilene enesciene, înzestrată cu gingășie, suavitate, nostalgie:



De remarcat că fundalul pe care se brodează, conține, de asemenea, valențe cvasiautonome, distribuite omofon, iar apoi, polifonic. Fantezia compozitorului pare inepuizabilă, trasînd într-așa fel materialul muzical încît, ceea ce altădată se contura pe un anume plan, devine acum bi, dacă nu polivalent; factura temelor apare cînd monodică, cînd polifonică sau omofonă; principiul rapsodismului se articulează, se interferează cu principiul modelării variaționale; angrenajul tonal fluctuează adeseori între major și minor; procedeele compoziționale sînt flancate de procedee dezvoltătoare. Astfel, G. Enescu contribuie la îmbogățirea sau dezagregarea conceptului clasico-romantic de structurare a substanței muzicale, printr-o proiecție pluridimensională. Nu trebuie scăpat din vedere că fiecare detaliu tematic e anturat de o anume sintaxă, întotdeauna, spre exemplu, tema B va fi prezentată contrapunctic, în timp ce omofonia va fi haina în care se învesmîntă tema C. În felul acesta, se obține, la scara unei teme, personalitatea ei și, amplificat, la scara întregului, un spectru pluriform. Evident, nu există frontiere între ideile muzicale, între secțiunile preponderent contrapunctice sau armonice, totul fiind învăluit într-o învesmîntare unitară, fluidă, în care se conturează doar reliefurile ce marchează cîte o ipostază dramaturgică, cîte o culminație spre care e canalizată printr-o tensiune acumulativă întreaga desfășurare sonoră, proiectată de către toate cele opt instrumente.

Demersul muzical pare să dea cîștig de cauză, per ansamblu, gîndirii contrapunctice; nu întîmplător partitura cu numărul de *Opus* 7, e dedicată lui André Gédalge, surprinsă, fie prin procedee clasice, imitații, canon, fugato, fie prin desfășurări lineare, ce favorizează planuri paralele, de alură liberă, neacademică, dar care, la urma urmelor, respectă preceptele polifonice ca și pe cele armonice. Astfel, se asociază structuri, liante ce vor genera înaintări paralele de septime micșorate, acorduri cu rezonanțe debussyste, foarte căutate în epocă, îndeosebi paralelismele de cvarte, angrenaje acordice cu indecisă pendulare, cu două centre, în sfîrșit, fluctuații cromatice.[340]

Partitura *Octuorului* a fost cotată la început drept modernă, creîndu-se în jurul ei o anumită suspiciune, datorită simbolurilor sonore noi pe care le propunea, ce echivalau pentru unii, cu însemne ale cău-

[340] Niculescu, Șt., *Op. cit.*, p. 121—127.

tărilor radicale. Astfel, potrivit destăinuirilor autorului, impresia celebrului șef de orchestră Ed. Colonne era că G. Enescu se îndepărta de marea tradiție „Iată încă unul care e pe cale s-o ia razna!“[341].

Și, ca o mostră în plus, la remarca lui Daniel Colonne, fiul dirijorului: „E groaznic de frumos“, tatăl replicase: „Mai mult groaznic decît frumos!“.

Concluzia practică, deși făcuse obiectul cîtorva repetiții, *Octuorul* a fost scos de pe afiș, deoarece păruse lipsit de calități și prea îndrăzneț... Au trebuit să treacă cîțiva ani pînă să aibă loc prima audiție a acestei partituri, 18 decembrie 1909, în cadrul *Soirées d'Art* în *Salle des agriculteurs* din Paris. Astfel, distanța dintre anul compunerii și momentul primei audiții a fost mare, neobișnuită pentru creațiile lui G. Enescu.

Revenind la aspectele stilistice pe care le comportă *Octuorul*, e de reținut că Ștefan Niculescu acreditează ideea că gîndirea armonică nu se află în raport direct proporțional cu celelalte componente ale limbajului muzical, fiind mai puțin evoluată[342]. Într-un anumit fel, așa stau lucrurile, numai că, pentru contemporanii lui G. Enescu sonoritatea părea extrem de nouă, dovadă remarcile critice. Leon Passurf găsea prea multă noutate în *Octuor*, ceea ce crea „... zăpăceală în mentalitatea surprinsă a ascultătorului“[343]. În mișcarea secundă, criticul reținea „... o furoare sălbatecă ale cărei tonalități uimesc și enervează... Și dacă, pentru a-mi urma exegeza personală, eu văd, în această frenezie, zgomotul vijeliei, alții se vor gîndi la acea cacofonie specială produsă în curtea conservatoarelor de clasele de instrumente cîntînd toate împreună, dar vai!, lucruri diferite “... Mai departe, se scria despre „... muzici periculoase“.[344]

Asemenea opinii generate de audierea *Octuorului* nu fac decît să sublinieze poziția contemporană a tînărului compozitor G. Enescu, surprinzînd prin bogăția sonorităților timbrale, „...la scara muzicei de cameră, sună a Berlioz“, zicea autorul, prin ușurința cu care-și formulează ideile, naturalețea și îndrăzneala soluțiilor propuse. În mod cert, scriitura, cu adevărat orchestrală a acestui dublu cvartet constituia un factor de noutate, un indiciu, la urma urmelor, a măiestriei și siguranței cu care G. Enescu stăpînea cele mai subtile secrete ale instrumentației. Apelînd la registre contrastante, la individualizarea fiecărui instrument, optînd doar în rare cazuri la dublări, pedale, ostinati, autorul găsește formule inedite; spre exemplu, grupuri de sextolete de șaisprezecimi căror li se încredințează șiruri de game suitoare și coborîtoare, ce susțin tema de la Nr. 26, *Moins vite*, poate fi un exemplu edificator. Compozitorul recurge la cele mai variate procedee, pentru a proiecta policrom spectrul muzical, de la cîntare cu sunet plin, la pizzicato, surdină, mizînd uneori și pe „murmurat“ și „marcat“.

---

341 Gavoty, B. *Op. cit.*, p. 53.

342 Niculescu, Șt. *Idem*, p. 125.

343 Passurf, L. *Scrisoare din Paris*. În: *Muzica*, București, II, 2—3, nov.—dec. 1909, p. 51.

344 Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Construcția *Octuorului* etalează, în cel mai înalt grad, fantezia și suflul inovator, aducînd o interesantă contribuție în planul gîndirii componistice. Se regăsește și în această sferă aceeași tendință a autorului de a articula sintetic elemente plurivalente, atît în micro cît și în macrostructură. Astfel, *Octuorul* este scris în patru părți net individualizate, reprezentînd o mișcare contrastantă față de alta, ca și o construcție autonomă. Concomitent, fiecare parte se integrează într-o formă ce cuprinde suprafețele tuturor părților, arcuind într-o complexă manieră cinetică, tipologia de sonată. Vectorul acestei neobișnuite construcții îl reprezintă tematismul, al cărui rol se modifică dialectic, parcurgînd stadii diferite, de la expozițional la dezvoltător, într-o dispunere ce favorizează principiul stroficității, variațional și al sonatei, ceea ce, la urma urmelor, conduce la permanenta intersectare a structurilor periodice și evolutive, închise și deschise.

Alternanța tematică proiectează ideile în stadiul expozițional, stadiu ce, deși dobîndește pe parcurs semnificația unor repere recapitulative, își va menține și atributele dezvoltătoare pînă în final, cînd va fi redimensionat pe axa ascendentă a unei reprize dinamice, sub chipul unui *Vals lent*. În acest moment, principiul expozițional e substituit prin metamorfozarea întregului tematism de pînă atunci pentru a marca maxima generalizare, devenind astfel o absolută reexpoziție.

Dacă principiul expunerii are caracter de alternanță a temelor, datorită numărului lor neobișnuit de mare, atunci principiul dezvoltării prefigurează multiplicări variaționale care, exceptînd prima înfățișare, vor acționa permanent, adică, în toate părțile.

Sferele expresive, echivalente ale temelor și secțiunilor prefigurate de către acestea, sînt contrastante, iar plasamentul se face în virtutea comandamentelor dramaturgice. Dispunerile pe verticală, cu sens enunțiativ, se află în raport de o anume periodicitate, determinată de tiparul construcției. La început, aceste dispuneri se succed cu o relativă repeziciune, după care se instaurează o acalmie, arareori perturbată, pentru ca precipitarea să apară în coda mișcării a treia; în final, alternanța se dinamizează, se aglomerează, într-o debordantă vehiculare, ce favorizează contopiri, suprapuneri.

În arhetipul sonatei, ficare parte îndeplinește o funcție clar distribuită, ceea ce înseamnă forme riguros conturate. Prima parte, *Très modéré* expunînd momente de elan și contemplație, lirice și învolburate, este structurată ternar, prin rolul încredințat temei inițiale A, ce străjuie aidoma unor uriași piloni, în extremități și, oarecum, în centru, după înfățișarea temei B, alcătuind compartimentul tematic central, în tonalitatea Do major; o structură căreia îi este caracteristic politematismul: șase teme de bază, care la rîndul lor vor genera altele, printr-un demers variațional. De observat că bogăția spectrului tematic e uriașă, ceea ce face ca în cadrul compartimentului principal sau secundar să se găsească numeroși indicatori de contrast, desigur mai puternici decît cei de omogenitate, pentru a contura și mai evident angrenajul sonor.

Mișcarea a doua, *Très fougueux*, fa minor, este un scherzo, de uriașă forță, declanșînd o stare dramatică, grotescă, ce se arcuiește într-o formă de sonată complexă, datorită temei din prima parte (Nr. 14), care abia acum se afirmă deplin. La major (Nr. 26) și Fa major în repriză (Nr. 36). De remarcat, atît vitalitatea temei acestei părți (Nr. 19, măsura 10), ca și canonul pe tema B, tehnica fugato, în care e readusă tema A (Nr. 23), iar apoi tema acestei părți (Nr. 29). De observat procedeul inversiunii, la care e supusă această temă (Nr. 32)[345].

Mișcarea a treia, *Lentement*, senină prin excelență, oferă în tonalitatea Mi major, aliajul tematic liric. Scrisă în formă liberă tripartită, această mișcare este fermecătoare prin distincția temelor, înscriindu-se în sfera expozitivă, după care, asaltată de teme anterioare, nu mai poate menține expresia luminoasă, face loc unei translații ce excelează prin procedeul reminiscențelor tematice, antrenînd și modulația spre Do major.

Mișcarea a patra, *Mouvement de Valse , bien rythmée*, se prezintă ca o structură liberă, ale cărei tipare nu încap în nici o schemă consacrată. Scriitura contrapunctică este suverană, într-o mișcare lipsită de o idee muzicală proprie în sensul curent, materialul provenindu-i din părțile anterioare. Evident, nu este un vals în manieră vieneză ci, o mișcare ternară, legănată, exuberantă, ce, prin împletirea temelor, facilitează reverberații și polimetrii, complexe superpoziții ritmice. La un moment dat (după Nr. 70), se creează impresia impulsionării discursului, după parametrii legănați ai horei românești.

Se află, în acest final, numeroase relansări tematice avantajate de factură eminamente contrapunctică, cînd severă, canon, fugato, cînd lineară, proiectînd cele mai ingenioase alăturări și suprapuneri, într-o desfășurare frenetică de elan și strălucire.

Autonomia părților este însă relativă, fiind gîndite ca componente ale unui întreg, o formă complexă și neobișnuită de sonată, în care temele, ce păreau a fi investite cu atribute ciclice sînt, în fond, idei migratoare, constitutive, în ultimă instanță, ale unei construcții grandioase închegată monolitic. Schema de sonată a întregului *Octuor* se înfățișează astfel:

I	II	III	IV
Expoziție	Dezvoltare	Dezvoltare	Repriza
(dezvoltare)	(expoziție)	(expoziție)	

Așadar, expoziția, deși se consumă în prima parte, nu-și epuizează funcția, căci se prelungește atunci cînd în părțile mediane apar idei noi, proprii fiecăreia din aceste părți. Dezvoltarea, ce are loc în mișcările a doua și a treia, este într-un fel anticipată din prima, deoarece, unele teme abia enunțate, se și pretează unui proces de travaliu. Foarte interesantă apare urmărirea cristalizării arhitectonicii, mo-

[345] Niculescu, Ștefan. *Op. cit.*, p. 132.

ment în care acționează fiecare emblemă tematică, deoarece oferă cheia înțelegerii ingeniozității soluțiilor concepute de George Enescu. Diagrama interferențelor temelor ciclice se prezintă astfel:

I
A B A C D C E E F F D A

II
G B G A B F G G B G F F A B

III
H I H H C F C D A G A A G

IV
G B G B C A C F E C G A C A F G H G B E B H B A B H G A

Întîile patru litere ale alfabetului indică temele primei mișcări, în ordinea prezentării. Cîte o nouă literă apare, ca și temele pe care le reprezintă, în părțile mediane. În final, frecvența aparițiilor tematice se explică prin suprapunerile polifonice.

Că *Octuorul* s-a impus ca o creație cutezătoare, valoroasă, se poate demonstra prin prezența pe afișe, fapt explicabil de prospețimea și vigoarea dispozitivului sonor. Incontestabil, partitura ce poartă *Nr.* 7 în opusurile lui George Enescu, e investită cu atuurile artei perene, definind forța inventivității și substanța de calitate a acestei muzici, în pofida faptului că autorul fusese preocupat în prim-plan, să realizeze o ambițioasă structură arhitecturală. Se pare însă că a reușit să realizeze ceva mai mult decît și-a propus, ceva pe măsura geniului său.

Este de reținut că, G. Enescu nu infirmă atmosfera românească a muzicii *Octuorului*, dimpotrivă, invocă opinia lui Arthur Kneisel care mărturisise: „Cînd aud acest *Octuor*, îmi amintesc de România". Altfel spus, muzica sa „...părea străinilor că vine din est".

Pornind de la această constatare, G. Enescu declara într-un interviu din anul 1927: „...n chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter specific românesc, totuși, în bucățile noastre există ceva ce ne deosebește"[346]

Cronologic, după *Octuor* G. Enescu revine în domeniul cvartetului ceea ce o susține paginile de manuscris ale *Cvartetului de coarde în sol diez minor*, pe care Titus Moisescu îl acreditează în 1905[347]. Sînt chiar două variante pentru primele zece măsuri, un *Adagio* cu o temă cantabilă, bogată în turnuri cromatice.

DIXTUORUL, OP. 14

O creație fundamentală în domeniul muzicii destinată instrumentelor de suflat compune, se pare, în 1906: *Dixtuorul pentru 2 flaute, oboi, corn englez, 2 clarinete (în la), 2 corni (în Fa) și 2 fagoți, opus 14, în Re major*. Prima audiție, care a avut loc la Paris, 12 iunie 1906,

[346] Comarnescu, P. *Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu*. În: *Politica*, București, II, 5939, 12 martie 1927, p. 2.

[347] Moisescu. T. *Cvartetul de coarde* ..., *op. cit.*, p. 9.

la *Société moderne des instruments à vent*, s-a bucurat de mare succes[348]. Numele compozitorului român figura pe afișele concertelor pariziene și prestigiul său, în continuă creștere, capătă susținere în această nouă partitură, prea puțin obișnuită, ca și ansamblul pe care-l solicita.

Ecoul audiției *Dixtuorului* este puternic și la București, dacă ne ghidăm fie și numai după succinta dar densa cronică a lui Jean Huré din *Le Monde Musical*, preluată de *Revista Muzicală-Teatrală*, prezentîndu-l drept „. . .O superbă simfonie în re“. . . remarcîndu-se temeritatea compozitorului „. . .care e marele maestru, ce va îndrăzni să scrie o așa lungă simfonie pentru timbruri relativ monotone și a cărui lucrare va putea, timp de mai bine de o jumătate de oră, să intereseze un public puțin inițiat și mai răuvoitor operelor noi“[349].

Altfel spus, pe George Enescu l-a condus entuziasmul tineresc să compună o partitură handicapată de un ansamblu rarisim. Și totuși, compozitorul s-a orientat bine, căci timpul i-a dat cîștig de cauză, *Dixtuorul* fiind un titlu repertorial curent.

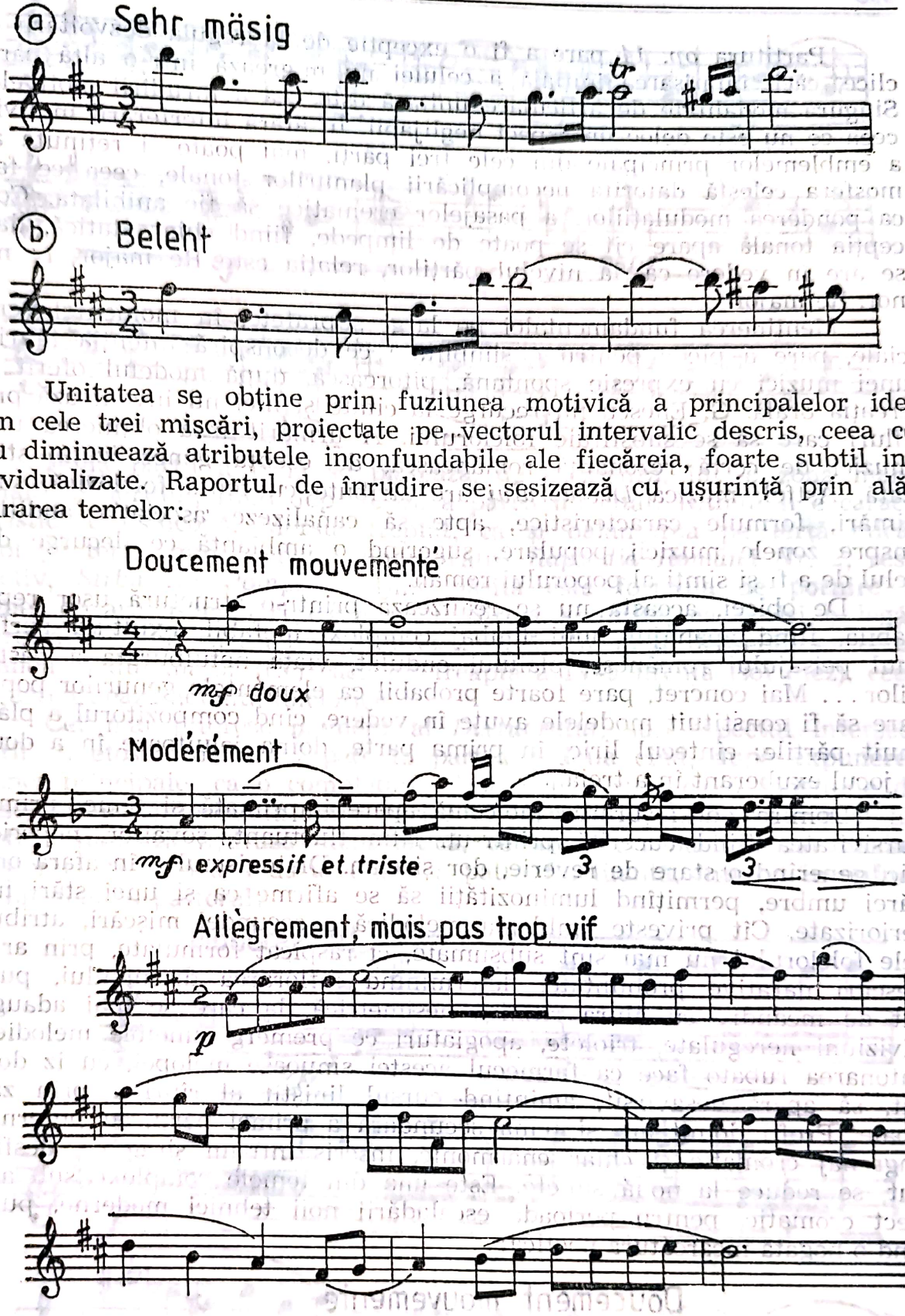
Ce reprezintă în esență acest *Dixtuor?* În mod cert, o creație redutabilă, degajînd o melodicitate de profundă calitate, desfășurîndu-se fluent, într-un torent inepuizabil, de la prima la ultima măsură. Există în această unică partitură, o generoasă substanță, ce vizează nu numai compartimentul melodic ci și pe cel armonic, contrapunctic, etalînd în fiecare măsură o nobilă expresie, într-o desfășurare senină și calmă. În toate cele trei părți, melodicitatea este cantabilă, oferind ascultătorului o reală desfătare, prezentată în nebănuite ipostaze, în inedite culori timbrale. Comparativ cu alte partituri, *Dixtuorul* are o scriitură mai economicoasă, mai suplă, mai neîncărcată, limpezimea retoricii fiind evidentă.

Nu se cunosc, ca în cazul *Octuorului*, obiectivele urmărite de G. Enescu în procesul compunerii acestui opus, însă, cel puțin trei direcții par indubitabile: mirajul muzicii pure, organicitatea tematismului și, nu în ultimul rînd, specificitatea națională.

Organicitatea discursului se asigură prin absorbirea acelorași entități intervalice, a căror structură microcelulară devine reductibilă la o formulă ce se integrează în spectrul unei cvinte cu sens descendent, salt și mers suitor treptat pînă la pragul terței mari. Așadar, o ondulație ce are la bază tronsonul arpegiului major intervertit, completat cu notă de legătură în prima parte. Celula ca atare, nu propune ceva deosebit și chiar poate fi întîlnită în pagini anterioare: sistematic e formulată în tetralogia wagneriană. Nu întîmplător, G. Enescu mărturisește că l-au încîntat ultimele scene din *Siegfried*. Modelul celulei, propus în primele două măsuri ale *Dixtuorului*, adevărat, în alte straie, în altă dispunere ritmică și armonică, se află în *Amurgul zeilor*, mai curînd decît în alte pagini wagneriene. Două leitmotive sînt raportabile la emblema din partitura enesciană, anume, leitmotivul „Gudrune“ și „strigării de nuntă“.

[348] Missir, N., Voicana, M. *George Enescu, op. cit.*, p. 152.

[349] *** *Știri diverse. O operă nouă pentru instrumente de suflat.* În: *Revista Muzicală-Teatrală*, București, II, 22, iulie 1906, p. 335.



Unitatea se obține prin fuziunea motivică a principalelor idei din cele trei mișcări, proiectate pe vectorul intervalic descris, ceea ce nu diminuează atributele inconfundabile ale fiecăreia, foarte subtil individualizate. Raportul de înrudire se sesizează cu ușurință prin alăturarea temelor:

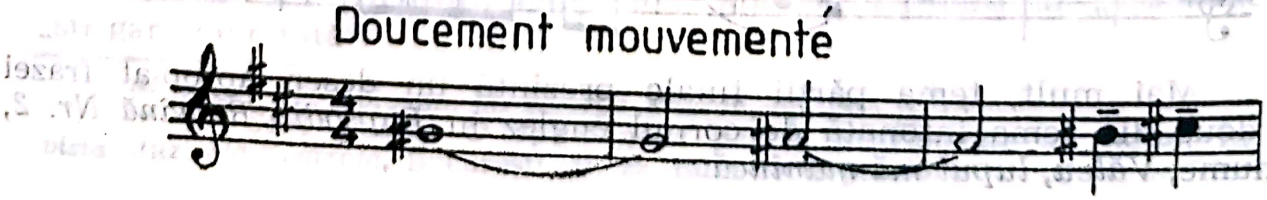
Mai mult, tema părții finale prezintă un desen apropiat frazei a doua din tema intonată de cornul englez în *Rapsodia Română Nr. 2*, anume, *Văleu, lupul mă mănîncă.*

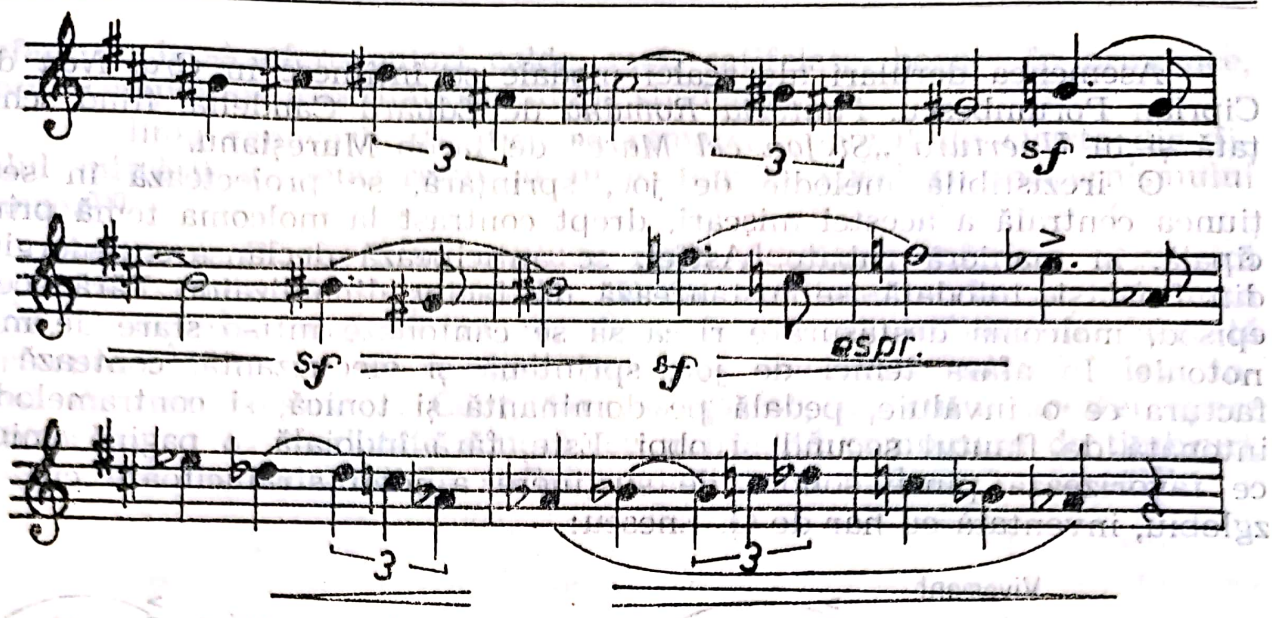
Partitura *op. 14* pare a fi o excepție de la regula dezvoltării ciclice, căci, înfățișarea inițială a celulei nu migrează într-o altă parte. Singura modalitate de articulare unitară este cea a înrudirii motivelor, ceea ce nu este deloc un aspect neglijabil. În afara interferării motivice a emblemelor principale din cele trei părți, mai poate fi reținută atmosfera celestă datorită necomplicării planurilor tonale, ceea ce face ca ponderea modulațiilor, a pasajelor cromatice să fie anihilată. Concepția tonală apare cît se poate de limpede, fiind chiar statică, dacă se are în vedere că, la nivelul părților, relația este Re major, re minor, Re major.

Menținerea fundamentalei pe largi suprafețe, în momentele cruciale, pare a pleda pentru o simplitate ce deconspiră intenția făuririi unei muzici cu expresie spontană, pitorească, după modelul oferit de creația orală. G. Enescu nu recurge la citate și nici nu inventează profiluri care să se substituie folclorului. A urmărit însă obținerea unei muzici de certă rezonanță românească, de esență generalizată, stilizată. Astfel, muzica *Dixtuorului* are atribute cu tentă folclorică, sublimări, formule caracteristice, apte să canalizeze asociația auditivă înspre zonele muzicii populare, sugerînd o ambianță ce decurge din felul de a fi și simți al poporului român.

De obicei, aceasta nu se realizează printr-o structură ușor reperabilă, fiind apanajul unui limbaj complex, inefabil, exultînd parfumul peisajului românesc, plaiului ondulat, viața netulburată a păstorilor... Mai concret, pare foarte probabil ca elementele genurilor populare să fi constituit modelele avute în vedere, cînd compozitorul a plăsmuit părțile: cîntecul liric, în prima parte, doina jeluitoare în a doua și jocul exuberant în a treia.

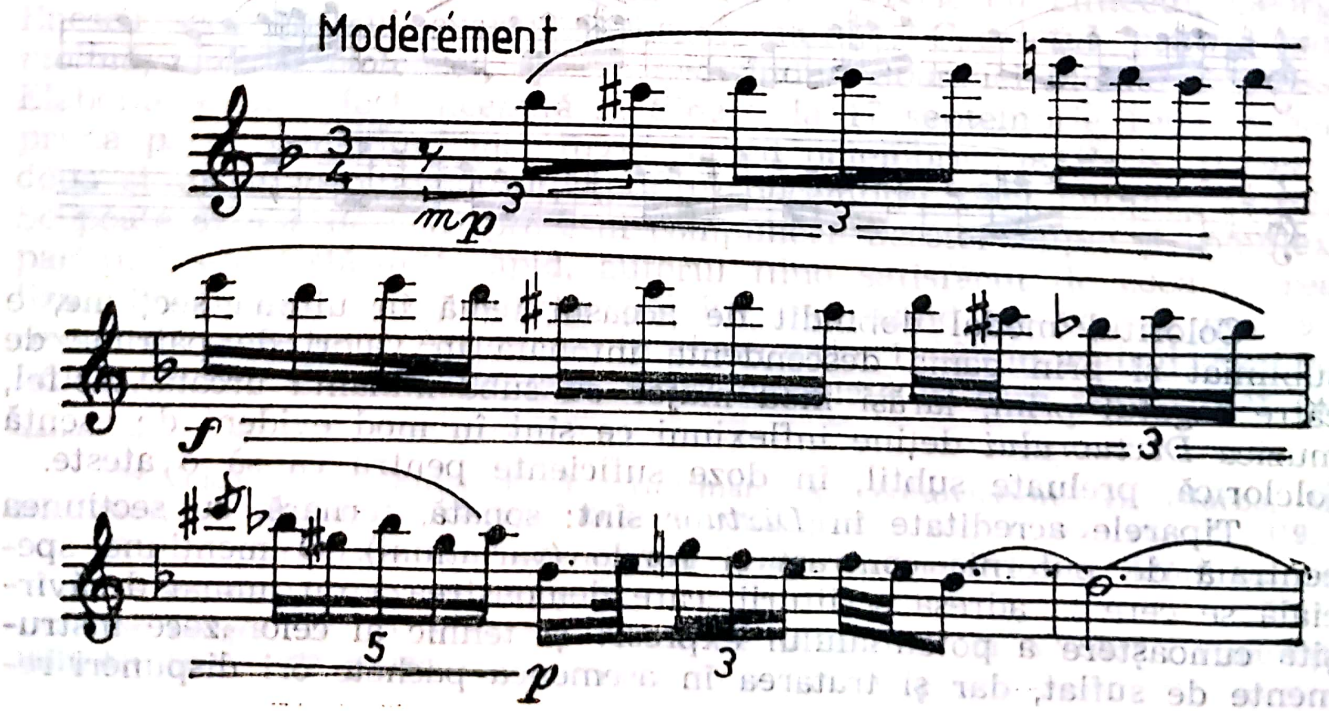
Doinirea, desfășurarea molcomă apare imprimată și temei prime, cursivitatea fiind cucerită printr-un ritm fluctuant, șovăitor, neperiodic, generînd o stare de reverie, dor și elan. Diatonismul e în afara oricărei umbre, permițînd luminozității să se afirme ca și unei stări interiorizate. Cît privește emblema melodică a secundei mișcări, atributele folclorului nu mai sînt subsumate, ci răspicat formulate, prin arabescuri narative pronunțate, determinînd înflorarea discursului, purtat de meandre cu alură ritmică nesimetrică, la care se mai adaugă diviziuni neregulate, triolete, apogiaturi ce premerg sunetele melodiei. Intonarea rubato face ca farmecul acestei sinuoase melopei, cu iz doinit, să apară desăvîrșit, amintind cursul liniștit al rîurilor prin zăvoaie. Profil doinit are și tema secundară a primei părți, cu puternic angrenaj cromatic și chiar enarmonic, înscris într-un șirag ce, desfăcut, se reduce la nouă sunete. Este una din temele complexe sub aspect cromatic, pentru perioada escaladării noii tehnici moderne, purtînd o bogată încărcătură poetică:





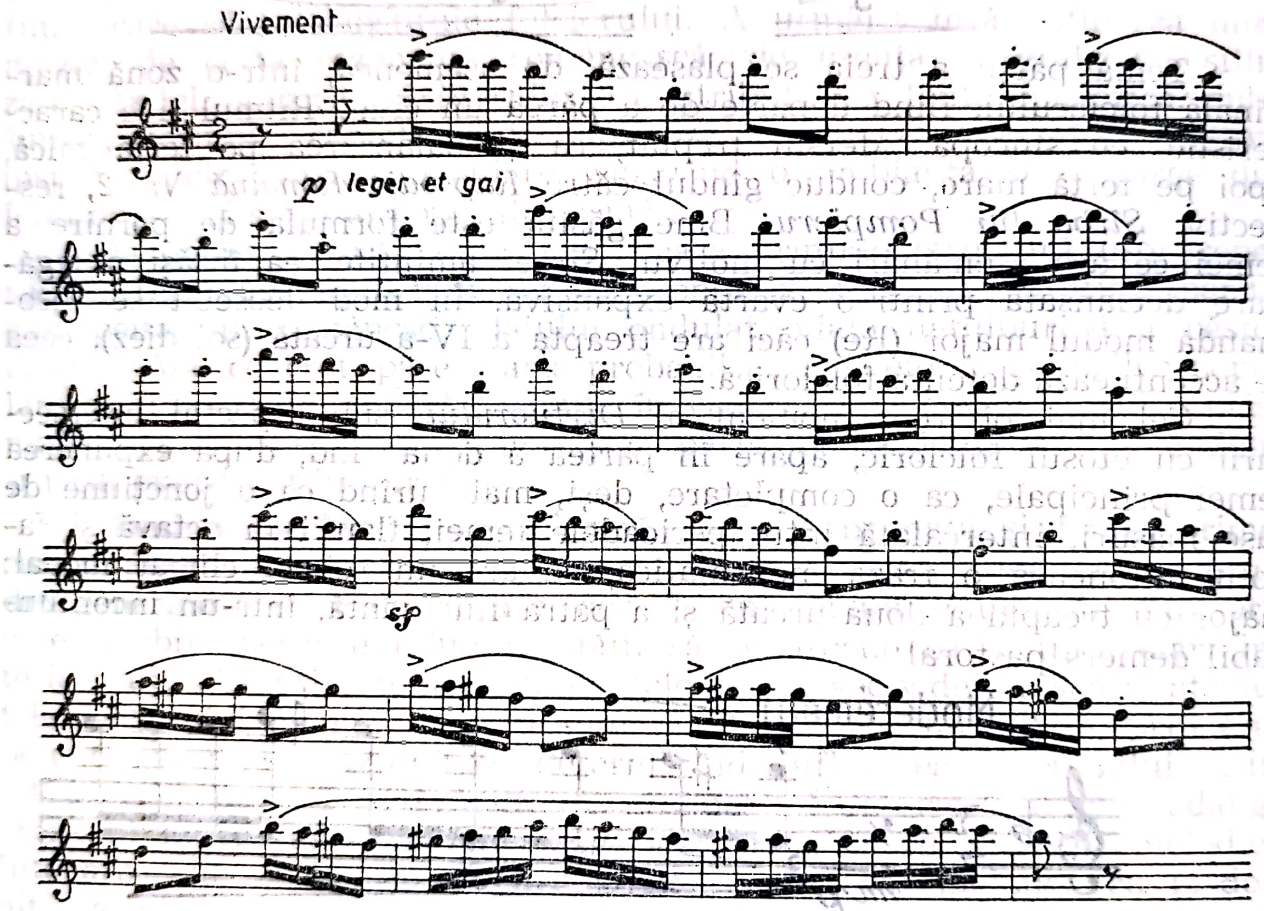
Tema părții a treia se plasează, de asemenea, într-o zonă marginală folclorului, fiind departe de a părea un citat. Ritmul îi e caracteristic, cu sincopă. Mersul treptat, ca și balansarea pe terță mică, apoi pe terță mare, conduc gîndul către *Rapsodia Română Nr. 2*, respectiv, *Sîrba lui Pompieru*. Bine găsită este formula de pornire a temei ce are asemănări cu motivul *Sîrbei* amintite, ea însăși o legănare declanșată printr-o cvartă expansivă. În mod deosebit se recomandă modul major (Re) căci are treapta a IV-a urcată (sol diez), ceea ce accentuează detenta folclorică.

Cel mai pitoresc moment al *Dixtuorului*, sub aspectul intersectării cu etosul folcloric, apare în partea a doua cînd, după expunerea temei principale, ca o completare, deși, mai curînd ca o joncțiune de șase măsuri, intercalată între perioadele temei, flauții în octavă și fagotul intonează o frază melismatică, ce are un robust climat modal: major cu treapta a doua urcată și a patra fluctuantă, într-un inconfundabil demers pastoral:



Asemenea derulări ale scalei modale se întîlnesc în *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, *Fantezia Română* de Eduard Caudella, fiind schițată și în *Uvertura „Ștefan cel Mare"* de Iacob Mureșianu.

O irezistibilă melodie de joc, sprințară, se proiectează în secțiunea centrală a acestei mișcări, drept contrast la molcoma temă principală, în manieră rubato. Astfel, se anticipează declanșarea energică din final și, totodată, se instaurează un factor dinamizator. Fără acest episod, molcoma desfășurare risca să se cantoneze într-o stare de monotonie. În afara temei de joc, sprintenă și electrizantă, contează și factura ce o învăluie, pedală pe dominantă și tonică, și contramelodie intonată de flautul secund și oboi. Este, fără îndoială, o pagină unică, ce favorizează pînze sonore de susținere a ideii strălucitoare cu iz zglobiu, inventată cu har de G. Enescu:



Coloritul modal dobîndit de această temă în ultima secțiune, e subliniat și prin gama descendentă intonată în valori de pătrime de către fagotul prim, iarăși mod major cu subdominanta urcată. Astfel, muzica *Dixtuorului* deține inflexiuni ce sînt în mod evident de esență folclorică, preluate subtil, în doze suficiente pentru ca să o ateste.

Tiparele acreditate în *Dixtuor* sînt: sonată, ternară, cu secțiunea centrală de puternic contrast și rondo (variațiuni). O mențiune specială se cere la adresa scriiturii, care demonstrează nu numai desăvîrșită cunoaștere a potențialului expresiv și tehnic al celor zece instrumente de suflat, dar și tratarea în asemenea pachete ori dispuneri re-

liefate, încît să ofere culori calde, moi, catifelate, bogate în armonice, lipsite complet de asperități sau aliaje stridente.

Pe linia renovării stilistice se remarcă și șirul de cvarte din finalul mișcării a treia, recul al unor tehnici specifice modernismului francez[350].

Audierea *Dirtuorului* produce reală desfătare, oferind o muzică inspirată, generoasă și profundă „E în realitate, scria același Jean Huré, o superbă *simfonie în re*, de o formă admirabilă; dar această perfecțiune a formei nu e nimic pe lîngă emoțiunea adîncă, viața intensă de care tresare... Caut, fără să găsesc, un cusur acestei opere extraordinare. Ce varietate sonoră, ce minunată combinare de timbruri, aceste zece instrumente de suflat sună ca o orchestră mare"[351].

CVARTETUL CU PIAN NR. 1, OP. 16

O altă schiță de cvartet datează din 1906: *Quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle*, în Do major. Are trei variante, ce nu se diferențiază substanțial. Cea mai amplă este prima, indicînd două părți. Important apare faptul că, materialul muzical transpus în Mi bemol major a intrat, cu modificări, evident, în ceea ce cunoaștem a fi *Cvartetul Op. 22, Nr. 1*.[352] Parcurgînd filele manuscrisului neterminat, Wilhelm Berger reține cumularea modalismului diatonic și cromatic, frecvența modulațiilor, ruperile ritmului interior cu scopul dinamizării, dezvoltările variaționale.[353] Toate acestea, și nu numai, vor avea importanță în definirea stilului enescian din cvartetele de mai tîrziu, lucrări cu număr de opus, momente de referință în istoria genului.

După o perioadă de acumulări, de cochetărie cu cîntecul, George Enescu scrie primul cvartet închegat, anume: *Cvartetul pentru pian violină, violă și violoncel, op. 16*, dedicîndu-l doamnei Michel Ephrussi. Elaborarea lui a fost începută la Sinaia, la 17 septembrie 1909 încheie prima parte, două luni mai tîrziu, la 18 noiembrie, la Paris, partea a doua și tot în capitala Franței, la 10 decembrie 1909, ultima, a treia. Se poate afirma deci, că procesul compunerii acestei ample și complexe partituri s-a desfășurat rapid, autorul fiind satisfăcut de ceea ce realizase, neamînînd programarea publică, necrezînd că vor fi necesare revizuiri, perfectări. Astfel, la 18 decembrie 1909, în cadrul *Festivalului „George Enescu"*, de fapt, seara omagială în care s-au cîntat ex-

---

[350] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu*. Monografie, vol. I, *op. cit.*, p. 319.

[351] ** * * Știri diverse. O operă nouă pentru instrumente de suflat, op. cit.*

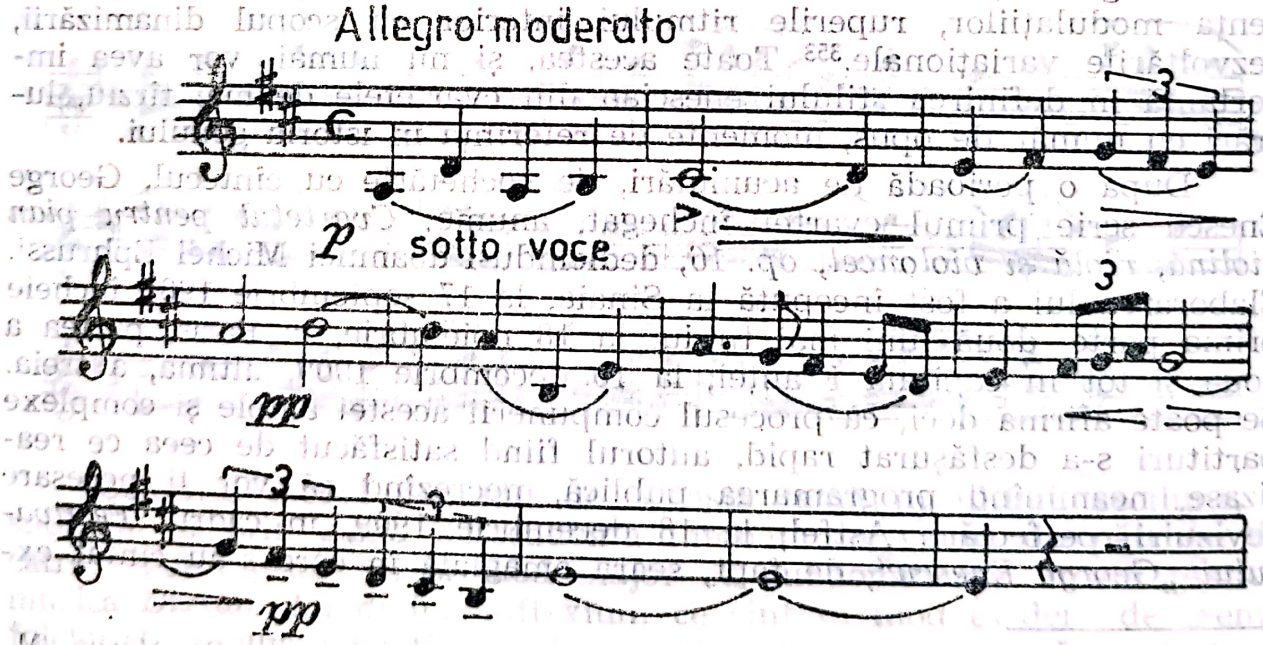
[352] Moisescu, Titus. *Op. cit.*, p. 10.

[353] Berger, W. *Cvartetul de coarde de la REGER la ENESCU*. București, Edit. Muzicală, 1979, p. 152.

clusiv creații ale muzicianului român, din sala de la *Théâtre des Arts*, Paris, a avut loc prima audiție.

În anii următori, G. Enescu a inclus din nou în programe acest *Opus 16*, în Re major, care, între altele, are meritul de a lărgi orizontul stilistic, în sensul că dimensiunea neoromantică pare să convină de minune muzicianului român, preocupat să desfășoare suprafețe întinse, să evidențieze imensul său potențial în planul elaborării și metamorfozării. Compozitorul nu a fost preocupat în mod expres de organicitatea tematismului, chiar dacă ea apare, nici de arhitectura compactă a mișcărilor, atenția fiindu-i canalizată asupra travaliului, care presupune fantezie în trasarea liniilor, în ansamblarea lor, în obținerea unor imagini subtile, delicate, în aprofundarea unor stări, în modularea lor, pînă la o transfigurare totală. Ca atare, filiația acestui *Cvartet cu pian* se revendică în *Sonata nr. 2, op. 6*, în *Simfonia pentru violoncel și orchestră, op. 8*, mai direct în *Simfonia nr. 1, op. 13*. Dar se resimt și ecouri din *Dixtuor*, motivul finalului avînd parcă reverberații în tema inițială a *Cvartetului*. Se infiltrează și intervale ce descriu arcade circulare, formule oscilante, ce revin la notele de pornire. Stilul enescian fiind conturat, apare limpede că o serie de atribute vor migra de la o partitură la alta, în formulări metamorfozate.

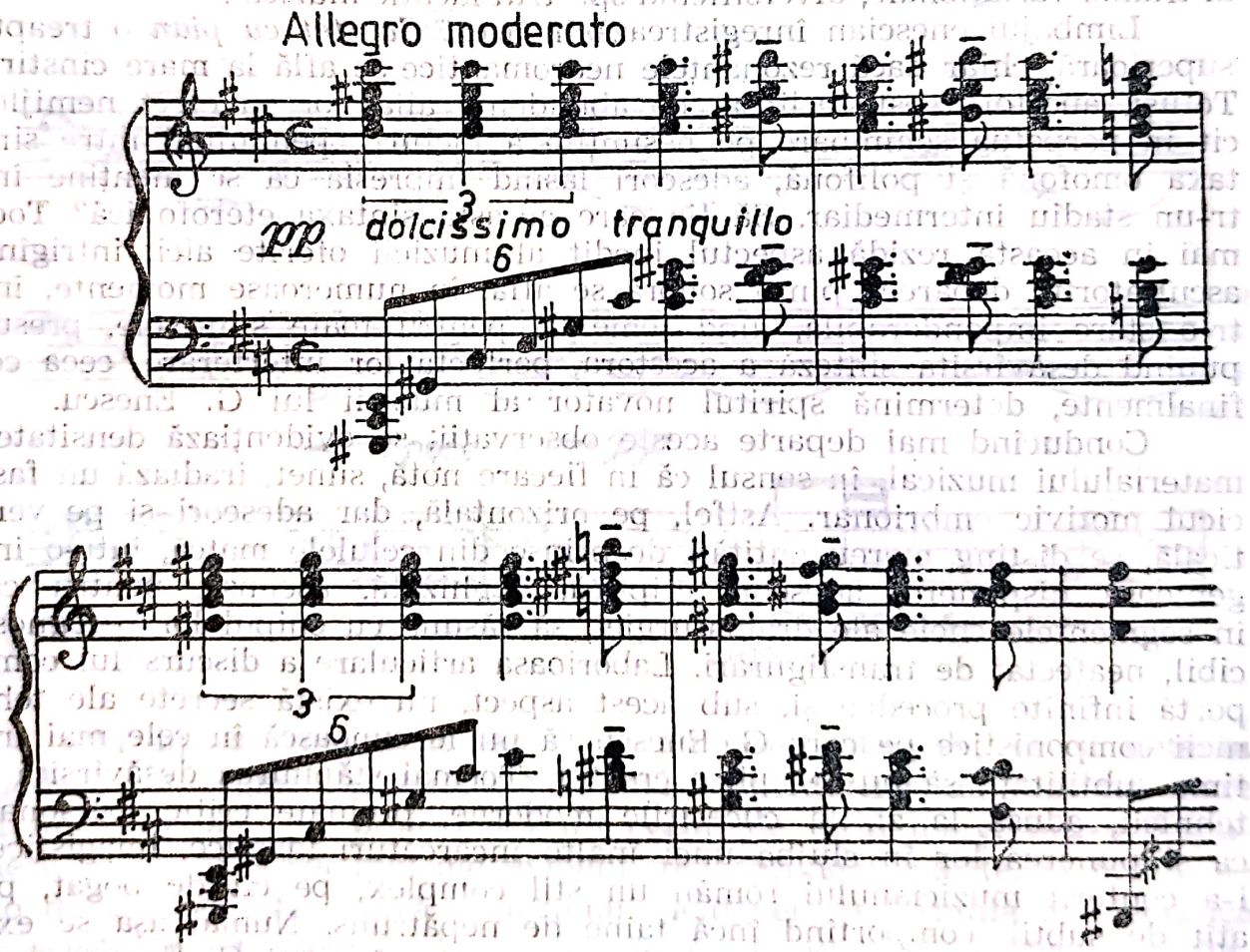
Prima mișcare, *Allegro moderato*, configurează o zonă sonoră lirico-meditativă, dispusă în nuanțe policrome de o indescriptibilă bogăție. Tema principală se expune la unison, primele zece măsuri desfășurînd o melopee interiorizată, într-o sintetică articulare melodică ce se prelinge, exceptînd salturile de cvartă, treptat, descriind o linie ondulată, o subtilă imagine, corespunzînd mersului lin și încrezător:



Procedeelor tipice stilului enescian de progresie pare că le repugnă vehicularea acelorași clișee, fapt care determină o largă echilibrare a temei, relansată continuu, prin contururi modulante, pe spirala ce tinde spre zonele registrelor înalte, dezvăluind tainice sensuri

meditative, reținute pasiuni lirice, izbucniri avîntate, clipe de contemplație. Astfel, expunerea temei apare, concomitent, dezvoltătoare, de la monodia inaugurală, pînzele omofone și mai ales polifone determină țesătura, susținînd, odată mai mult, măiestria compozitorului în a reformula, cît mai direct și, paradoxal, cît mai ascuns, o structură deja prezentată, spre a-i dezvălui imensele resurse intelectuale și emoționale.

Prin fantezia elaborării, fluența îmbinării și suprapunerea frazelor, G. Enescu își deconspiră afinitățile față de profesorii săi Jules Massenet și Gabriel Fauré, fără să se oprească, investighează în imperiul sonorităților impresioniste, al căror contur estompat se regăsește pretutindeni. Mai mult, există numeroase elemente ce pledează pentru atenta scrutare a sugestiilor ce vin din partea generației sale de creatori: Ravel, Roger Ducasse și chiar Rahmaninov, ale cărui ecouri din *Concertul Nr. 2 pentru pian și orchestră* par a se oglindi în tema secundară a *Cvartetului*, cu aspect de coral, de emblemă statică, purtînd viguroase tentative de a părăsi matca inițială, ceea ce se efectuează prin intermediul progresiilor, iarăși cu aspect ondulat, prin secunda mare și terța mică...



Discursul, extrem de darnic în culori armonice, datorită veșnicelor stări modulante, efectuate cu siguranță și îndrăzneală, nu întîmplător contrapune Re majorului din tema principală, do diez minorul

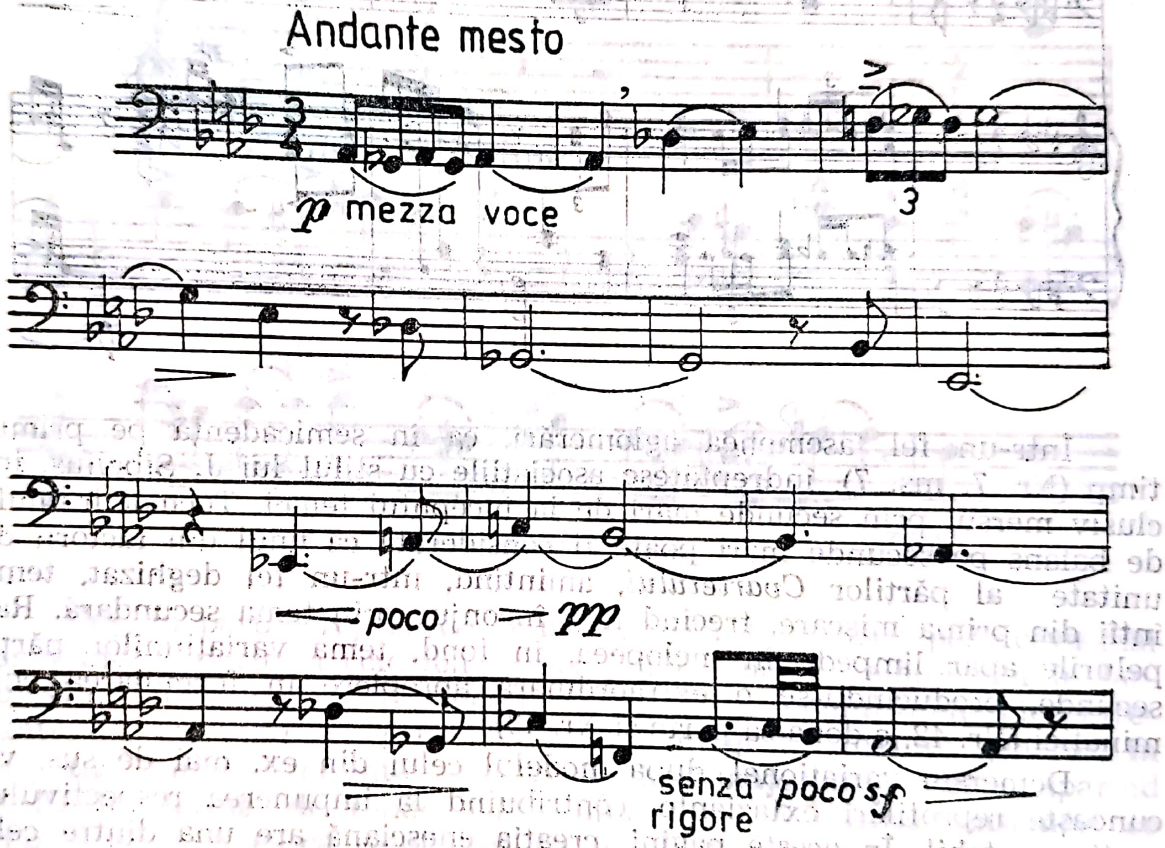
temei secundare. Demersul implică, în cel mai înalt grad, travaliul variațional, cu vasta rețea a rapelurilor tematice, în cele mai proprii sau neobișnuite înfățișări, ponderea adjudecîndu-și-o procedeele neoromantice, ceea ce se și simte în atmosfera globală pe care această muzică o degajă. Acumulările tensionale în valuri și marcarea unui impresionant punct culminant, coincide cu debutul reexpoziției, îndelung pregătită în dezvoltare, unde accentele dramatice cîștigă teren, fiind tot mai persistente; augmentările ritmice, dialogul registrelor, angrenajele polifonice favorizează sublimări și reprofilări, cu nesconțate planuri și sensuri.

G. Enescu nu operează în articularea formei de sonată doar cu cele două teme. Mai întîi, acestea arareori se limitează, se restrîng la o frază, la un nucleu genetic; de obicei, temele comportă un lanț de motive, fiecare revendicîndu-și individualitatea în procesul travaliului, dacă nu chiar în expoziție. De asemenea, secțiunea punții apare ca o temă răspicată, ce nu are o funcție pasageră, insistîndu-se și asupra elementelor sale. Puntea acestei prime părți deține o configurație cromatică, cu arabescuri intervalice descendente (Nr. 7). Sînt cazuri cînd în decursul dezvoltării se formulează entități tematice noi, ca rezultat al tramei variaționale, diversificînd spectrul ideatic muzical.

Limbajul enescian înregistrează în acest *Cvartet cu pian* o treaptă superioară, chiar dacă rezonanțele neoromantice se află la mare cinstire. Totuși, auditorul este eclipsat de abundența aliajelor cu efect nemijlocit în perpetua schimbare pe nesimțite a facturii, pendulînd între sintaxa omofonă și polifonă, adeseori lăsînd impresia că se menține într-un stadiu intermediar. Să fie oare aceasta sintaxa eterofonică? Tocmai în aceasta rezidă aspectul inedit al muzicii oferite aici, intrigînd ascultătorul, deoarece pînza sonoră se află, în numeroase momente, într-o stare imponderabilă, dînd temeiuri pentru toate sintaxele, presupunînd desăvîrșita sinteză a acestora, perfecta lor interferare, ceea ce, finalmente, determină spiritul novator al muzicii lui G. Enescu.

Conducînd mai departe aceste observații, se evidențiază densitatea materialului muzical, în sensul că în fiecare notă, sunet, iradiază un fascicul motivic embrionar. Astfel, pe orizontală, dar adeseori și pe verticală, se disting mereu entități desprinse din celulele matcă, într-o ingenioasă dispunere, adeseori criptică, deghizată, ascunsă, pentru ca, în segmentele cheie ale dramaturgiei, să răsune cu chipul lor recognoscibil, neafectat de transfigurări. Laborioasa articulare a discursului comportă infinite procedee și, sub acest aspect, nu există secrete ale tehnicii componistice pe care G. Enescu să nu le cunoască în cele mai intime subtilități, să nu le aplice creator. Tocmai stăpînirea desăvîrșită a tehnicii, adusă la zi, la cuceririle moderne, preluate critic, personal, ca și punerea lor în slujba unei înalte încărcături ideatice, imagistice, i-a conferit muzicianului român un stil complex, pe cît de bogat, pe atît de subtil, comportînd încă taine de nepătruns. Numai așa se explică de ce, pe măsură ce se audiază o partitură a lui G. Enescu, bunăoară, *Cvartetul op. 16*, se realizează sferele inedite, răsunînd mereu proaspăt, se descoperă unghiuri inedite, frumusețI nesesizate, oferind imense satisfacții de natură artistică, spirituală.

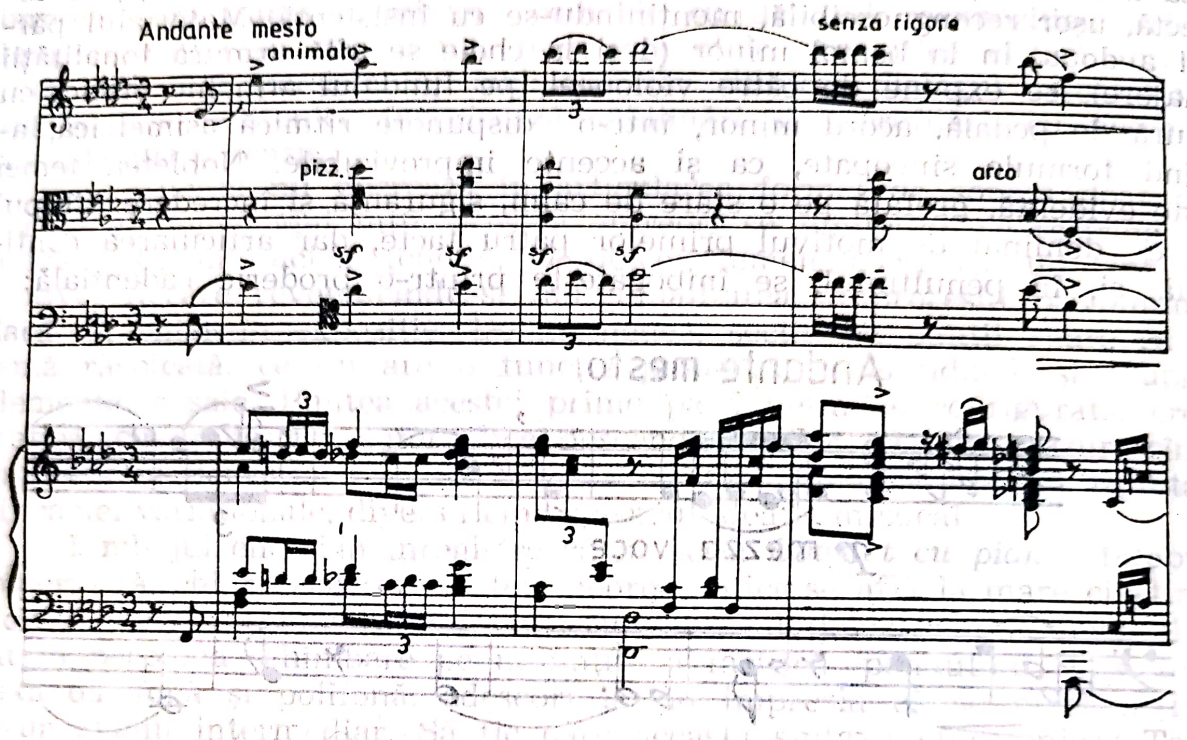
La fel ca în *Dixtuor*, ciclul acestui *Cvartet*, de trei mișcări, a doua, *Andante mesto*, îmbină principiul tripartit cu cel variațional, într-o desfășurare cu sclipitoare momente de efuziune lirică, adînc interiorizată. Culminația relevă arcul ciclic, făcînd raportarea la partea anterioară, tema secundară a acesteia revenind într-o înfățișare directă, ușor recongnoscibilă, menținîndu-se cu insistență. Materialul părții a doua, în la bemol minor (deși la cheie se află armura tonalității majore), se expune de către violoncel, pe fundalul armonic static, cu alură de pedală, acord minor, într-o dispunere ritmică asimetrică, avînd formule sincopate, ca și accente imprevizibile. Noblețea temei este evidentă, grefată pe o stare de calm, siguranță și încredere. Chipul ei e dominat de motivul primelor patru tacte, dar articularea continuă, și, în penultimul, se îmbogățește printr-o broderie cadențială:



Nu lipsesc nici pendulările pe anumite intervale, ca și detenta modală. În acompaniament, pe fundalul acordurilor de septimă mare și mică, la pian, se proiectează intervalul de terță mare, într-o dispunere ce avantajează melodic evidențierea secundei mărite, si bemol — do diez. Saltul de octavă al terțelor va deveni o formulă emblematică a acestei părți. Procedeul adoptat de G. Enescu în desfășurarea fluxului este acela de parcurgere al unui traseu ce duce spre lumină; după o bogată acumulare tensională se aspiră la cucerirea tonalității majore, moment ce coincide cu expunerea temei într-o scriitură încărcată, în-

tr-așa fel servită, încît să faciliteze relevarea motivului cantabil aflat la prima vioară.

Se imprimă formula semicadențială și ruperile de frază, avînd efect expresiv:



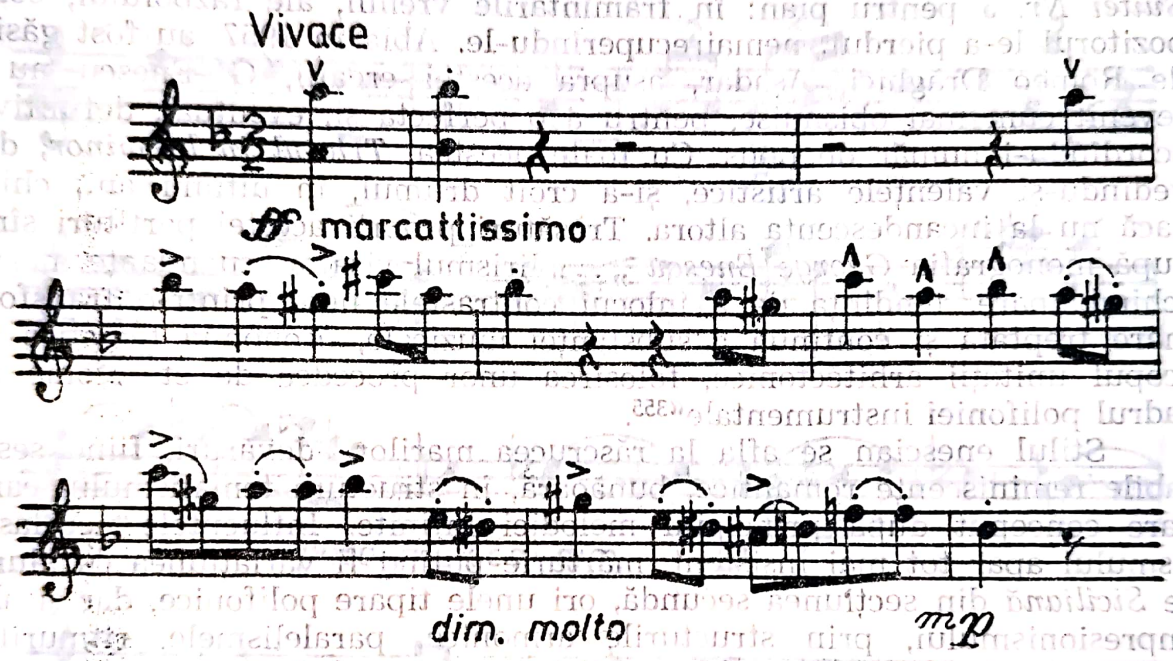
Într-un fel, asemenea aglomerări, ca în semicadența pe primul timp (Nr. 7, ms. 7), îndreptățesc asociațiile cu stilul lui J. Sibelius, inclusiv mersul prin secunde mari de la începutul temei. Tocmai formula de balans pe secunde mari poate fi considerată ca unul din factorii de unitate al părților *Cvartetului,* amintind, într-un fel deghizat, tema întîi din prima mișcare, trecînd fără înconjur prin tema secundară. Rapelurile apar limpede în melopeea, în fond, tema variațiunilor părții secunde, producîndu-se o extraordinară apropiere în formularea culminației (Nr. 42, a doua sa parte și Nr. 43).

Demersul variațional, după modelul celui din ex. mai de sus, va cunoaște reprofilări extaziante, contribuind la impunerea respectivului motiv cantabil. În aceste pagini, creația enesciană are una dintre cele mai semețe, mai sublime întruchipări!

Se cuvin remarcate o mulțime de procedee, a căror eficiență sonoră e bine gîndită și drămuită, într-o proiectare elevată, dublată de virtuozitate instrumentală. Ce altceva dacă nu pasagii de dezinvoltură instrumentală sînt în finalul acestei părți, la vioară, succesiunile ascendente în triluri și ritmuri în divizări de septolete și sextolete, arcurile melodice ornamentale de mare frumusețe, decorațiuni corolare ale ultimelor ipostazieri tematice din respectiva secțiune?

Partea a treia, *Vivace,* evidențiază o și mai pronunțată încărcătură modală, re minorul avînd subdominanta urcată în chiar stadiul ex-

pozitiv, după care și alte trepte, inclusiv tonica (pasager) vor fi cromatizate, ceea ce conferă muzicii alură modernă, evident, prin desenul tematic, prin aliajele cu care acesta e tratat. Tema e viguroasă și colțuroasă, purtînd amprente motivice ale nucleului anterior, mai ales prin rolul acordat secundei, pendulării de secundă *(la — si bemol — la);* ca și permanentizării ei prin interpolarea unei alte note. Ritmica e hotărîtă și revelatoare pentru întreaga mișcare cu care se inaugurează, ca și unisonul, ceea ce îi sporește pregnanța. Cu toate acestea, tema are unele stereotipii derivate din procedeul secvențării la care se recurge. De observat că, în cadență, apare o marotă celulară tipică stilului enescian, pendularea pe terță mică, căreia apoi i se va acorda multă importanță. Iată tema:



Deși în părțile repezi, de voință și forță, G. Enescu pare ceva mai convențional decît în cele lente, meditative, unde se simte mai în largul său, totuși, acest final aduce în economia întregului o energie antrenantă, cu momente de contrast organic integrate fluxului generos, în perpetuă mulare, orientat pe axa minor-majorului, acesta apărînd în finalul formei de rondo, ca rezultat al unei imense tensionări ce trebuia să-și găsească rezolvare. Și aici fantezia creatoare operează cu tehnici variaționale, ceea ce conduce la dezvăluirea de noi și noi sensuri arhetipurilor motivice, consfințind gîndirea simfonică ce domină și încheagă irezistibilul șuvoi sonor!

Cvartetul nr. 1, op. 16 ocupă în ansamblul creației lui G. Enescu un loc interesant, lăsînd impresia că este mai curînd o sinteză a tot ceea ce acumulase compozitorul, explicînd ponderea spațiului neoromantic, mai curînd, decît o aprofundare a căutărilor pe linia afirmării noilor tărîmuri, cum se va întîmpla în unele din viitoarele opusuri. Indiferent de aceasta, *Cvartetul* trebuie considerat ceea ce este, adică, o creație importantă, susținînd înalta clasă a compozitorului.

TRIO ÎN LA MINOR

La începutul anului 1916, în timp ce se afla internat la Sanatoriul Elisabeta, bolnav de oreion, George Enescu scrie *Trio în la minor* pentru vioară, violoncel și pian, care nu are număr de opus. Compunerea părților a decurs astfel: partea I — 5/18 martie 1916; partea II — 7/20 martie 1916; III — 9/22 martie 1916. Așadar, din două în două zile era scrisă cîte o parte[354]. Soarta manuscrisului a fost identică cu cea a *Suitei Nr. 3* pentru pian: în frămîntările vremii, ale războiului, compozitorul le-a pierdut, nemairecuperîndu-le. Abia în 1957, au fost găsite de Romeo Drăghici. Așadar, asupra acestei creații, G. Enescu nu a revenit cum mai obișnuise, pentru a o perfecta și, eventual, definitiva, acordîndu-i număr de opus. Cu toate acestea, *Trio-ul în la minor*, dovedindu-și valențele artistice, și-a croit drumul, în ultimii ani, chiar dacă nu la incandescența altora. Trăsături proprii acestei partituri sînt, după monografia *George Enescu* „... lirismul visător, cu nuanțe mereu schimbătoare, tendința de a înlocui contrastele nete printr-o transformare treptată și continuă a substanței muzicale, economia tematică în scopul unității arhitectonice, folosirea unor procedee de eterofonie în cadrul polifoniei instrumentale"[355].

Stilul enescian se afla la răscrucea marilor adevăruri, fiind sesizabile reminiscențe romantice, bunăoară, în structura tematismului care pare conceput după principiul melodiei infinite. Influențele neoclasicismului apar tot mai insistent, mărturie putînd fi variațiunea cu alură de *Siciliană* din secțiunea secundă, ori unele tipare polifonice, dar și ale impresionismului, prin structurile armonice, paralelismele, ritmurile voalate ce instaurează ambianța lirică, contemplativă. De asemenea, acționează cu suficientă forță, atributele expresioniste, identificabile în structurile intervalice mărite, în disponibilitatea cromatizantă a înlănțuirilor armonice, chiar a arabescurilor încărcate și intens dramatizate ale melopeei cu care debutează finalul, neobișnuit de amalgamat.

Toate aceste inserțiuni ale curentelor moderne denotă receptivitatea lui G. Enescu la sugestiile noii muzici, dar și asimilarea lor critică, subordonîndu-le vectorului orientării naționale, personalității sale. Deși eșalonările specificității românești nu apar formulate prin directe entități, repere caracteristice melosului popular, încorporate transfigurat în stilul compozitorului se interpun mereu, lărgind și mai mult rezonanțele muzicii sale. Astfel, coexistă în melodica lui, spre exemplu,

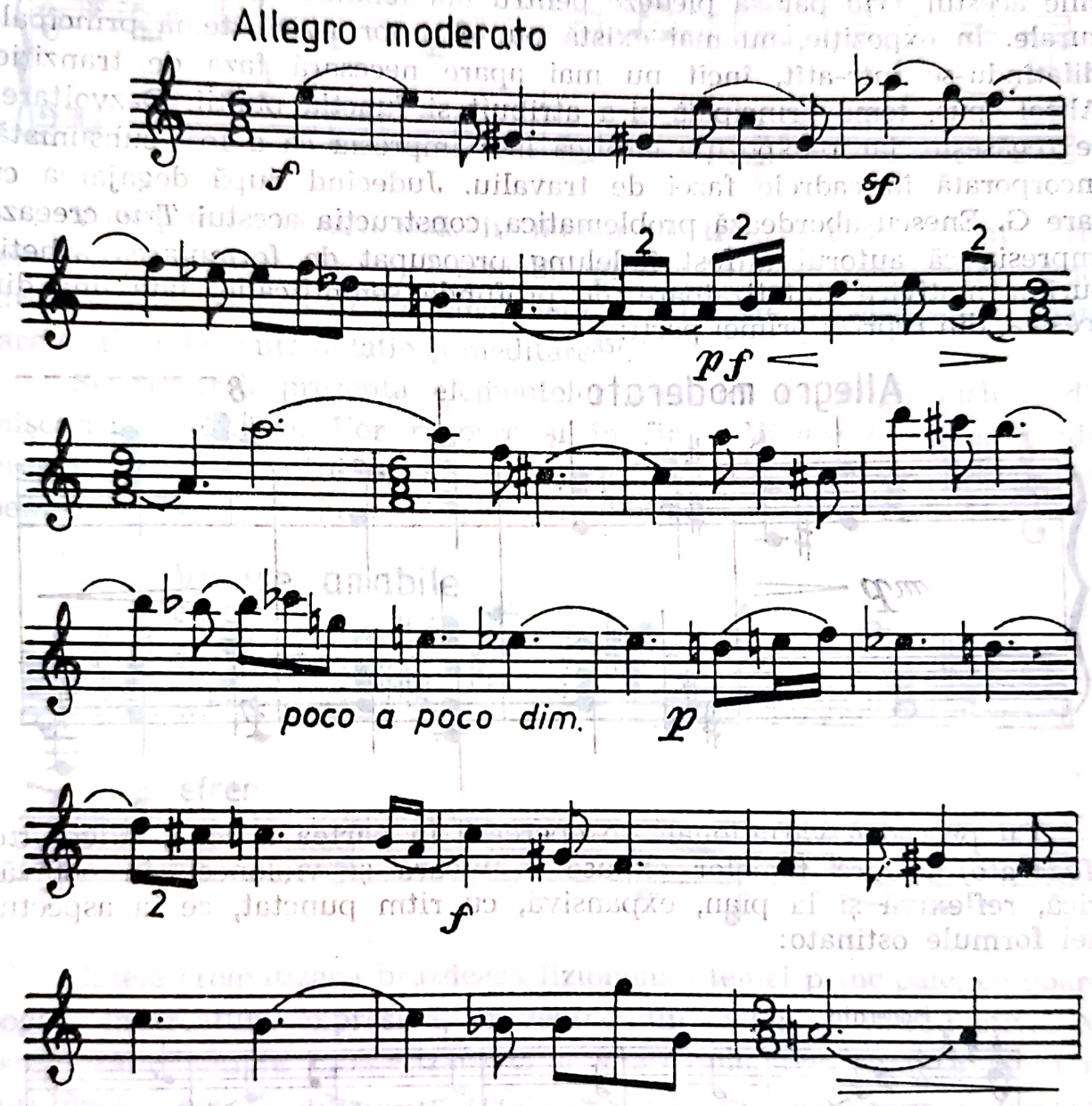
---

[354] Moisescu, Titus. *Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 9, septembrie 1975, p. 2.

[355] Voicana, M., Firca, C. L., Hoffman, A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A., *George Enescu*. Monografie, vol. I, *op. cit.*, p. 439.

formule ce favorizează asociații brahmsiene sau nu, dar și formule ca arcade, pendulări pe mici suprafețe cu revenire la sunetul de pornire, formule cu „cromatism întors“[356].

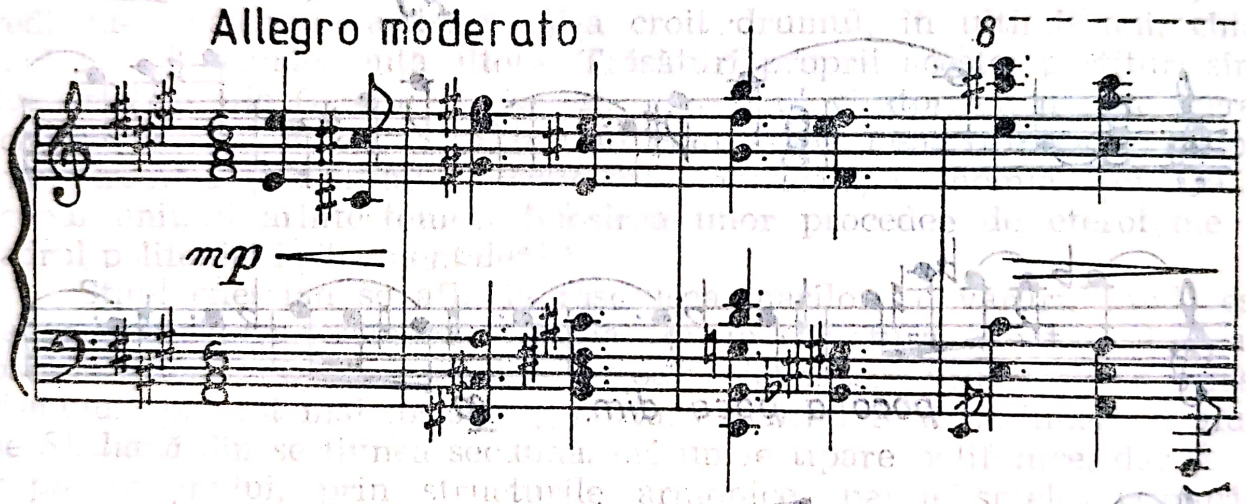
Tema principală din *Allegro moderato*, îndeosebi prima parte, este pilduitoare în acest sens:



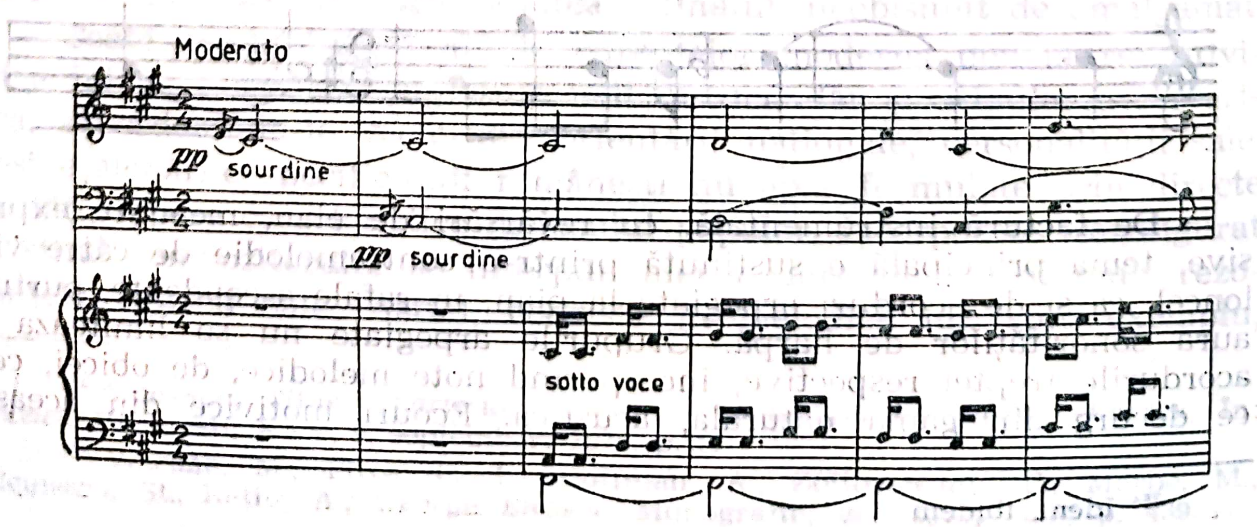
De factură instrumentală, cu revărsări de elan, meandre expresive, tema principală e susținută printr-o contramelodie de către violoncel, ca și de acorduri arpegiate la pian, în rafale ascendente, purtînd aura sonorităților de harpă. Grupurile arpegiate nu se limitează la acordurile treptei respective, încorporînd note melodice, de obicei, cele ce decurg din gama naturală, acustică. Ecouri motivice din această

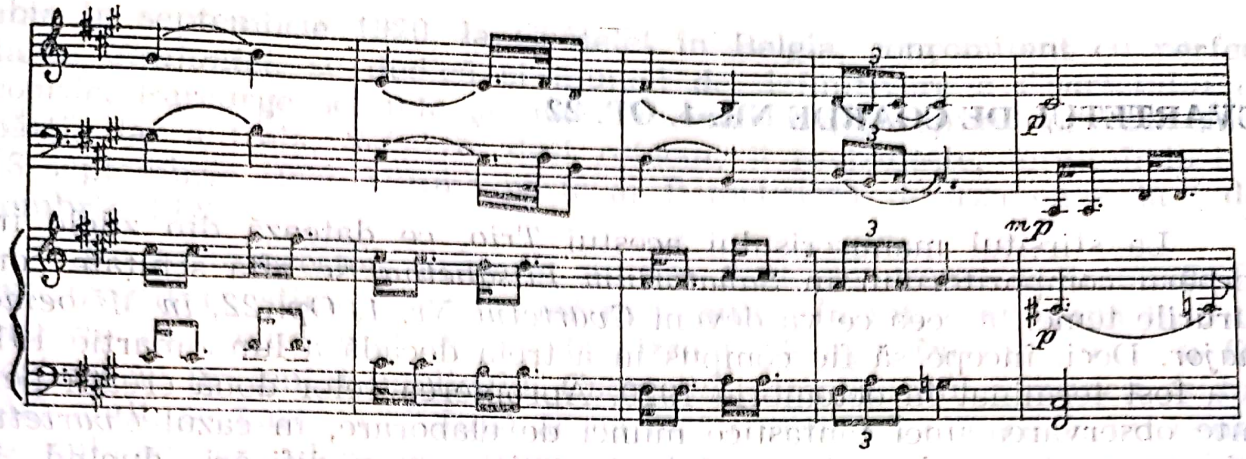
[356] Idem, ibidem

temă vor fi transferate temei secundare, intonată de pian, al cărei profil nu vizează neapărat contrastul față de precedenta secțiune, fiind, mai degrabă, complementară. Acest aspect pare confirmat și de faptul că, în repriză, cele două entități se contopesc, G. Enescu nu mai urmărește respectarea tiparului clasic de sonată. De altfel, însăși dimensiunile acestui *Trio* par să pledeze pentru noi tendințe și căutări arhitecturale. În expoziție, nu mai există punte propriu-zisă, tema principală dilatîndu-se într-atît, încît nu mai apare necesară faza de tranziție. Altfel spus, tema principală și-a atribuit și funcția punții. Dezvoltarea se regăsește, iar reexpoziția eliptică lasă impresia că a fost subsumată, încorporată în cadrele fazei de travaliu. Judecînd după degajarea cu care G. Enescu abordează problematica, construcția acestui *Trio* creează impresia că autorul a fost îndelung preocupat de formularea arhetipurilor motivice sintetizatoare, de profundă semnificație. Iată una din acestea, din repriza primei părți:



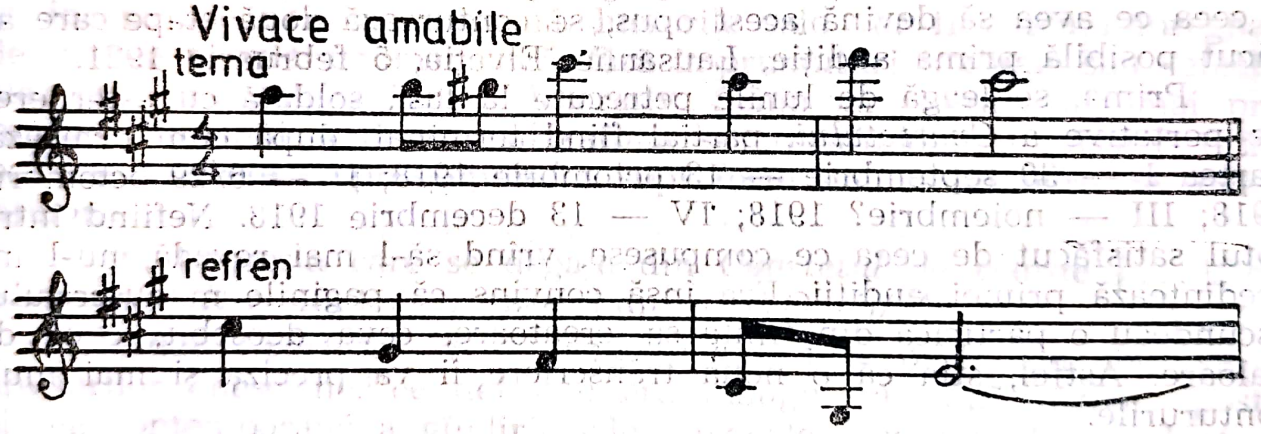
Cu procedee variaționale se operează în partea a doua, *Allegretto (Moderato)* asupra temelor expuse la vioară și violoncel, în octavă; lirică, reflexivă și la pian, expansivă, cu ritm punctat, ce ia aspectul unei formule ostinato:





Variațiunile ce urmează, în număr de trei, sînt departajate prin tempo și caracter: *Presto,* bacanală zglobie; *Allegro piacevolle,* izbucnire lirică și *Tempo di siciliana, lento,* modalitate neoclasică de relansare a stării de contemplație și meditare[357].

Se remarcă prezența elementelor motivice cu efigii ciclice, din mișcarea anterioară. Vor reapare, și în final, *Vivace amabile,* rondo, pregătit printr-o introducere *Andante.* Chipul motivelor determinante pentru rondo se prezintă astfel:



Cutele cromatizării brăzdează fizionomia temei principale, ce poartă bogata încărcătură expresivă, provenind din melopeea introductivă. Nu este însă o simplă cromatizare ci o enarmonie, depășind ca sferă de cuprindere cele 12 sunete, procedeu ce va fi din ce în ce mai frecvent în creația lui George Enescu.

Trio în la minor apare ca o creație cu însemnate valențe artistice, deși, în contextul celorlalte opusuri, pare mai facil, avînd o scriitură instrumentală ce nu atestă procesul componistic axat pe maxima antrenare a detaliului.

[357] Constantinescu, Grigore. *Trio în la minor de George Enescu.* În: *Muzica,* București, XVII, 8, august 1967, p. 13—16.

CVARTETUL DE COARDE NR. 1, OP. 22

La sfîrșitul manuscrisului acestui *Trio*, ce datează din zilele internării compozitorului în *Sanatorium Elisabetha*, se află schițate contururile temei, a ceea ce va deveni *Cvartetul Nr. 1, Op. 22, în Mi bemol major*. Deci, începe să fie compus în a treia decadă a lunii martie 1916 și a fost terminat în octombrie 1920. Apropierea celor două creații permite observarea unei fantastice munci de elaborare, în cazul *Cvartetului*, insistente perfectări, repetate reveniri cu modificări, ducînd, în cele din urmă, la realizarea unei partituri impunătoare, de puternică forță artistică.

Ocupîndu-se de problema compunerii *Cvartetului de coarde Nr. 1*, Titus Moisescu[358] a reușit să determine etapele genezei sale. Același cercetător demonstrează posibila înrudire, mai exact, anticipare a intradei *Cvartetului în Mi bemol major* prin ceea ce schițase în 1906 la *Cvartetul în Do major*[359]. Relația pare însă aproximativă, avînd prea îndepărtate axe ce s-ar preta conexiunii. Așadar, care au fost etapele compunerii *Cvartetului de coarde Nr. 1?*

După faza, probabil îndelungată a germinării, a purtării în minte a ceea ce avea să devină acest opus, se conturează două etape care au făcut posibilă prima audiție, Lausanne, Elveția, 5 februarie 1921.

Prima, se leagă de lunile petrecute la Iași, soldată cu așternerea pe portative a *Cvartetului*, parțial fiind terminat, după cum urmează: partea I — 30 septembrie — 13 octombrie 1918; II — 6/29 octombrie 1918; III — noiembrie? 1918; IV — 13 decembrie 1918. Nefiind întru totul satisfăcut de ceea ce compusese, vrînd să-l mai revadă, nu-l încredințează primei audiții. Era însă convins că paginile manuscrisului ascundeau o părticică din ființa sa creatoare, ceva deosebit, ceva de valoare. Astfel, știa că o nouă transcriere îi va preciza și mai mult contururile.

Etapa a doua începe în decembrie a aceluiași an, încheindu-se, în ce privește prima parte, tot la Iași, în noaptea de 14 ianuarie 1919, ceea ce însemna revelionul de stil vechi. Partea a doua — 14 februarie 1919, de asemenea la Iași, ca și partea a treia — 28 februarie 1919. Aici se întrerupe munca la acest *Cvartet* pentru un an și jumătate. Refugiul se terminase și viața concertistică din București îl solicita din plin . . . Apoi, era preocupat să-și prezinte, în primă audiție, monumentala *Simfonie Nr. 3*, ceea ce s-a materializat în mai 1919. Numai că, această prezentare l-a determinat să mai zăbovească asupra partiturii, simțind nevoia să o revizuiască, ceea ce iarăși i-a luat timp. Astfel,

[358] Moisescu, Titus. *Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 9, septembrie 1975, p. 8.

[359] Moisescu, Titus. *Cvartetul de coarde în creația lui George Enescu*. În: *Muzica*, București, XXV, 6, iunie, 1975, p. 10.

abia în septembrie 1920, la Châtelet în Belgia, concomitent cu perfectarea *Simfoniei*, se dedică și muncii de definitivare a *Cvartetului de coarde*. Parcurge schițele și paginile existente, acceptînd primele două părți, dar a treia, *Scherzo*, deși refăcut, îl revizuiește, terminîndu-l la 18 septembrie 1920. Ultima parte ar fi încheiată, de asemenea, la 1 decembrie 1920.

Cu toate acestea, procesul nu era finit, de vreme ce trebuiau făcute partituri, știme, poate chiar mai multe. În tot cazul, pînă la 5 februarie 1921 cînd Josè Porto, Radrizzani, George Enescu (viola) și Decosterd au prezentat publicului *Cvartetul*, compozitorul a muncit asiduu. Mai mult, se pare că și după aceea mai corectează cîte ceva, nu pentru că publicul nu adera la muzica sa, fiind pentru cei mai numeroși ascultători, aflați în sală, cu prilejul primei audiții bucureștene „... un sanctuar ... inaccesibil“ ... cum constată Alfred Alessandrescu[360], ci, deoarece, singur simțise că se mai puteau efectua cîteva retușări.

Prin problematica extrem de complexă afirmată în acest *Cvartet*, G. Enescu realizează o partitură de maturitate, susținînd determinarea unei orientări spre o fază superioară în făurirea stilului național, în escaladarea limbajului de alură mai personală. De fapt, această tendință o mărturisește el însuși cîțiva ani mai tîrziu, atunci cînd se destăinuiește lui Marc Pincherle: „Enescu mi-a povestit, într-o zi, cum războiul a rupt cu brutalitate vraja wagneriană ... Odată iureșul trecut, cînd va începe din nou să compună, lucrările sale vor fi parcă impregnate de muzica populară românească, fără împrumuturi textuale sau «efecte» ale unui orientalism ieftin, decorativ. Schimbarea era mult mai profundă, arta unui septentrional rafinat s-a recufundat la Răsărit, într-o baie de tinerețe și prospețime, a supt forțe noi, o înflorire de idei și ritmuri.

Iată impresia care se degaja din *Cvartetul de coarde* [...], din *Simfonia a III-a* (1921) și în special din acest *Oedip*“[361].

Așadar, *Cvartetul în Mi bemol major* face parte din noul val al opusurilor enesciene, ce definesc era inaugurată după război, ipostazierea contemporană a gîndirii sale muzicale, rezultat al unei lente și permanente acumulări, ce începuse încă înainte de conflagrație, dar care acum își arată roadele, concretizîndu-se într-o retorică savantă, o mai densă generalizare, un limbaj mai modern, încorporînd mai subtil sugestiile modernismului muzical, ca și o mai sintetizatoare atitudine de contractare a esențelor folclorice.

Deși survine relativ tîrziu în cronologia creației enesciene, cînd autorul pășește într-al 40-lea an al vieții, *Cvartetul de coarde* fusese

---

[360] Alessandrescu, Alfred. *La semaine musicale. Les concerts de violon de Georges Enesco. Le Quatuor en mi bémol.* În: *L'Indépendance Roumaine*, București, XLV, 13836, 12 iunie 1921; cf: Moisescu, T, *Op. cit.*, 6, 1975, p. 10.

[361] Pincherle, Marc. *Sur Georges Enesco.* În: *La Revue Musicale*, Paris, XIII, 130, noiembrie 1932, p. 276—277; cf: Voicana, M., Firca, C. L., Hoffmani A., Zottoviceanu, E., Marbe, M., Niculescu, Șt., Rațiu, A. *George Enescu.* Monografie vol. I, *op. cit.*, p. 492.

îndelung pregătit prin întreaga-i operă, ca și printr-o serie de pagini camerale... Și totuși, muzica acestui opus se aseamănă atît de puțin cu precedentele, deși se află repere comune, atribute stilistice proprii individualității compozitorului. Cum în evoluția sa, muzicianul e consecvent principiului nonrepetării, apar firești căutările, noile tărîmuri sonore; G. Enescu nu respinge tiparele acreditate în noile creații, ci le interpretează într-o manieră originală. Astfel, în *Cvartetul Op. 22, Nr. 1*, G. Enescu optează pentru ciclul de patru mișcări, pentru o arhitectură complexă, avînd proporțiile și încărcătura unei „... simfonii", după cum remarca Nadia Boulanger[362].

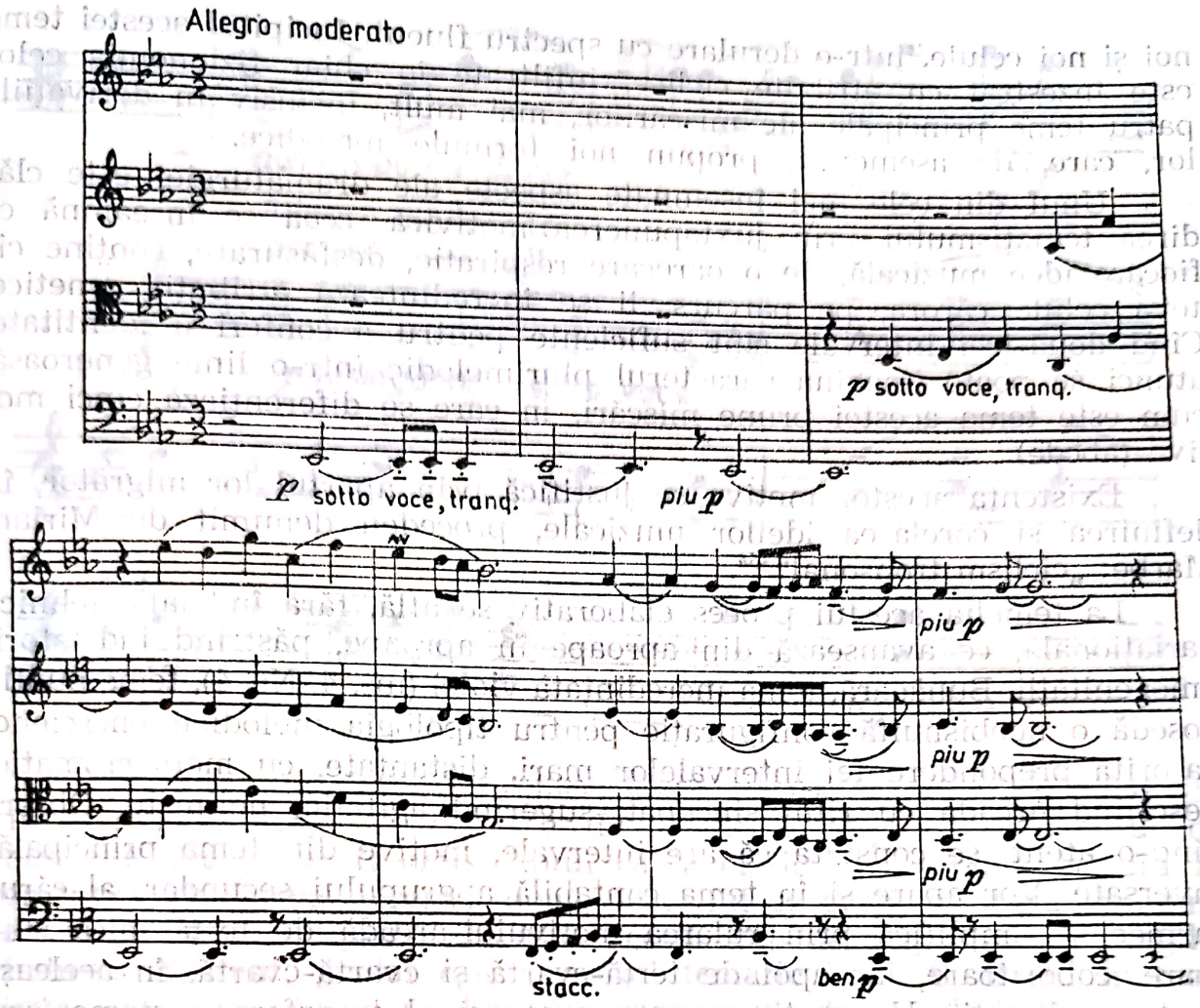
Revelația unei muzici captivante, de mare bogăție, pe care o generează ascultarea *Cvartetului*, este cumulată cu sesizarea aspectului dualist al parametrilor deduși din relația tradiție și inovație, acționînd de la macro la microstructură. Astfel muzica, cu întregul cortegiu pe care-l implică, oferă temeiuri pentru multiple interpretări. Decurge că demersul sonor al *Cvartetului* nu se mai receptează ușor, solicitînd perseverență în escaladarea acestui temerar pisc. La primul contact, impresia este grandioasă, copleșitoare, dar ascunzișurile partiturii, desenul sinuos pare să bareze accesul. Revenind, fiecare nouă audiție rezervă surprize, dezvăluind cîte ceva, nu prea mult, dar sonoritatea începe să cucerească, să incite, să intrige, amplificînd apetitul, setea de a-l cunoaște, pentru ca, finalmente, după multe perseverență, să descoperi o mirifică lume muzicală, să realizezi chipul său integral, iar odată cu aceasta, dimensiunile unei redutabile partituri, de o elevată ținută poetică. Cum acest *Cvartet* beneficiază de pertinente analize[363], în demersul nostru nu vom urmări decît anumite aspecte pe care le considerăm capitale.

Odată cu primele sunete, cu expunerea elementelor tematice principale, auditorul este asediat de o rețea de elemente sonore, unul mai important și mai incitant decît altul, definind principiile guvernatoare ale componisticii enesciene. Iată mai întîi această temă:

---

[362] Boulanger, Nadia, *Flonzaley Quartet. Première audition du „Quatuor à cordes" de G. Enesco et „Concertino" de Stravinski.* În: *Le Monde Musical.* Paris, XXXII, 19—20, octombrie 1921, p. 317; cf: Moisescu, T. *Op. cit., Muzica,* București, XXV, 9, septembrie 1975, p. 11.

[363] A se vedea monografia *George Enescu*, vol. I, p. 492—513; Varga, Dorian. *O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul în Mi bemol major, Op. 22, Nr. 1 de George Enescu.* În: *Studii de Muzicologie,* vol. IX, Buc., Edit. Muzicală, 1973, p. 61—119 și Berger, Wilhelm. *Cvartetul de coarde de la REGER la ENESCU. Op. cit.,* p. 168—176.



Configurația ei pledează pentru o vaporoasă melodicitate, de tip cantabil, ce mai ales prin desfășurarea din următoarele măsuri facilitează asociații cu *Octuorul*. Din acest moment însă, debordează esențele noi. Desenul temei nu este obișnuit, el apare expus nu numai de către un instrument ci de către toate, ceea ce ne îndreptățește să vorbim, într-un fel, de o melodie a timbrurilor. A doua observație privește starea de polimelodie care implică sintaxele monodico-polifonico-armonice și, în cazul de față, eterofonice. Componența monodică este într-un sens mai liber, deoarece o linie se detașează, mai bine spus, se impune, apărînd intonată de către toate instrumentele, dar finalmente rămîne la cele două viori. Polifonia, de asemenea se află într-o stare relativă căci, deși fiecare instrument apare clar individualizat, ansamblul sugerează și încadrarea armonică. Mai nește vă ielnic se poate indica tratarea eterofonică, notele melodiei migrînd la vocile învecinate. Dar, mai presus de orișice, se relevă starea de polimelodicitate, derivație a balansului, pendulării, ce pornește cu relația motivică *mi bemol, re, mi bemol,* extinzîndu-se la toți parametrii.

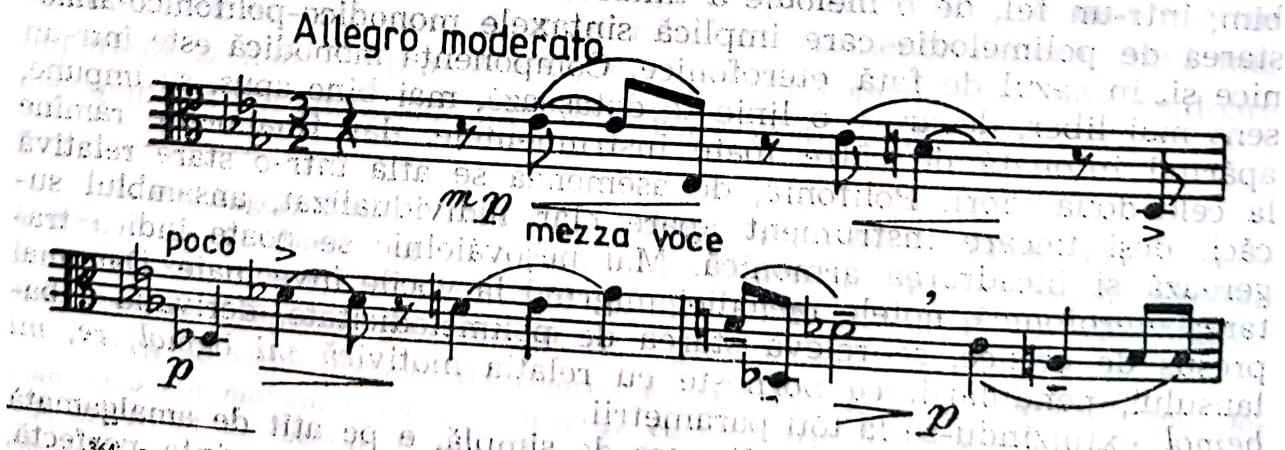
Articularea temei, pe cît pare de simplă, e pe atît de amalgamată în realitate, axîndu-se pe secunda mică, terța mare, cvinta perfectă, ca apoi, prin răsturnare, intervertire, recurență, inversare, să genereze

noi și noi celule, într-o derulare cu spectru fluent. Incipitul acestei teme este înzestrat cu atribute ciclice, infiltrate în chiar fizionomia celor patru teme principale ale mișcărilor, mai mult, inclusiv în derivațiile lor, care, de asemenea, propun noi formule melodice.

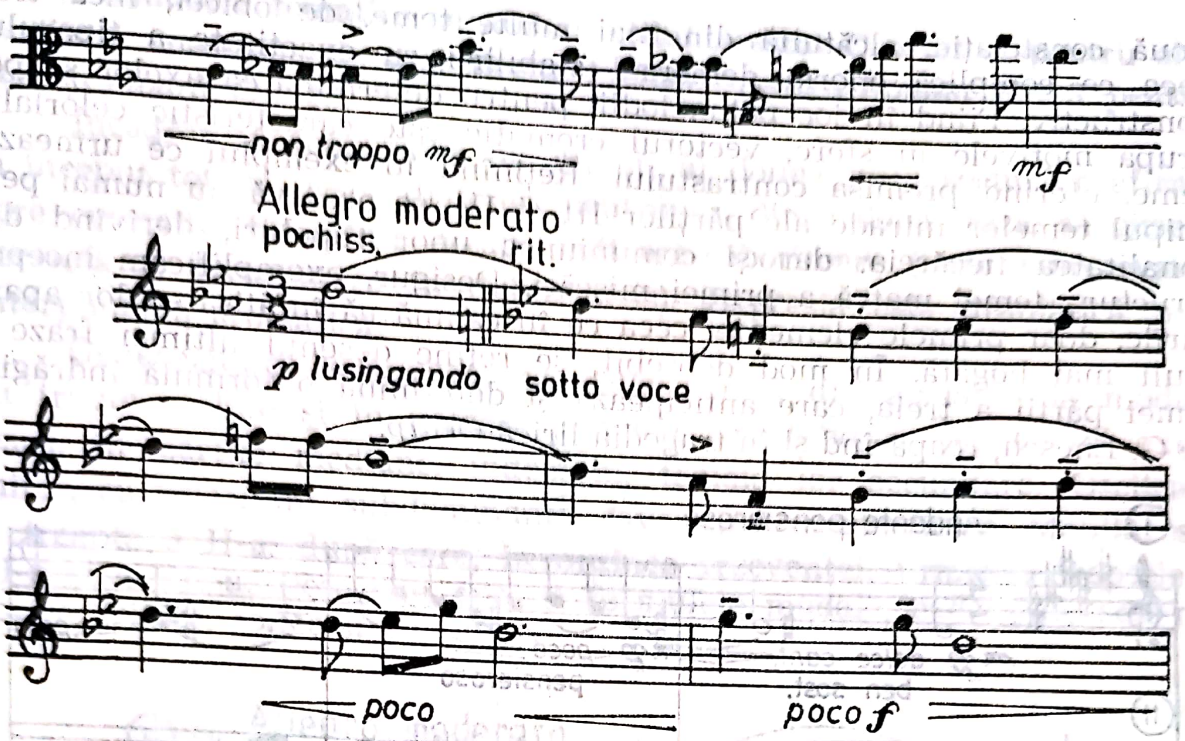
Unul din cele mai însemnate aspecte ale dramaturgiei este clădirea tematismului prin juxtapunerea motivică, ceea ce înseamnă că fiecare idee muzicală, de o oarecare respirație, desfășurare, conține cîteva celule cărora, pe parcurs, li se încredințează atribuții genetice. Cînd două-trei intervale sînt suficiente pentru a conferi o identitate, atunci se poate imagina caracterul plurimelodic într-o linie generoasă, cum este tema acestei prime mișcări, în care se diferențiază cinci motive (abcde).

Existența acestor motive se justifică prin aportul lor migrator, în definirea și corelarea ideilor muzicale, procedeu denumit de Miriam Marbe: „ciclism tronsonal"[364].

La temelia acestui proces elaborativ se află, fără îndoială, tehnica variațională, ce avansează din aproape în aproape, păstrînd indicatorii omogenității. Bunăoară, tema încredințată violei (ms. 4, Nr. 4), tema punții, posedă o neobișnuită configurație pentru tipologia melodicii enesciene, datorită preponderenței intervalelor mari, distanțate, cu mers cromatic, descriind arcada cu ritm sincopat, sugerînd agitație, neliniște. Observînd-o atent, se constată că are intervale, motive din tema principală, inversate. Vor apare și în tema cantabilă a grupului secundar, al cărui farmec se amplifică prin rularea motivului-arcadă de terță mică suitoare, coborîtoare, iar apoi de terță-cvartă și cvartă-cvartă, în aceleași contrare direcții. Un motiv nou se poate și el transfera, metamorfoza în ceva cu totul deosebit într-o altă temă. Astfel, intervalul de terță mică ascendentă, aflat în motivul „a", va reveni și în tema sinuoasă cu salturi mari a punții, dar, cu o adevărat nouă calitate dobîndește numai în tema secundară, cînd parcurge un dublu traiect. Iată cele două teme alăturate, cu încercuirea motivelor intrate în componența lor, inclusiv a celor noi:



[364] Marbe, Miriam. *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu.* În: *Muzica*, București, XV, 5, mai 1965, p. 22.



Alchimia devenirii și prefacerilor tematice este extraordinar de interesantă în acest *Cvartet,* ca de altfel în majoritatea partiturilor enesciene. Nu poate fi omis faptul că la clasici și, în bună măsură la romantici, cu cîteva excepții, două, travaliul se grefa pe două structuri tematice. După Wagner, procesul acesta capătă amplitudine, complicîndu-se. Evident, genial este procesul tematic la J. S. Bach. În mod sigur, sub acest aspect, G. Enescu apare ca un demn admirator al cantorului de la Leipzig, al celor ce au sesizat că măreția adevăratei muzici rezidă în gradul măiestriei articulării motivice.

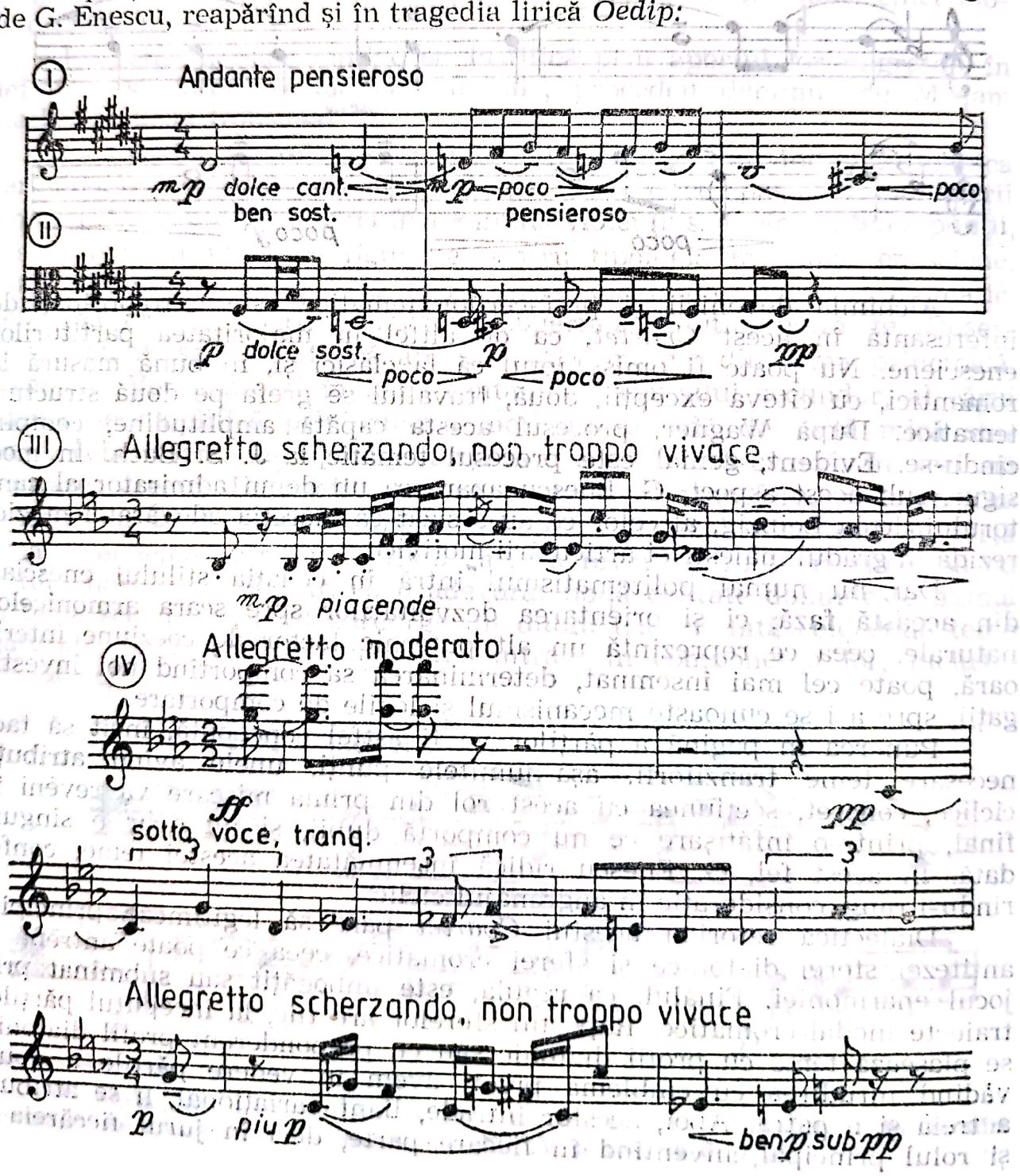
Dar nu numai politematismul intră în ecuația stilului enescian din această fază, ci și orientarea dezvoltărilor spre scara armonicelor naturale, ceea ce reprezintă un alt puternic factor de coeziune interioară, poate cel mai însemnat, determinarea sa comportînd noi investigații, spre a i se cunoaște mecanismul și legile de comportare.

Punerea în pagină a părților va fi astfel concepută, încît să facă necesare teme tranzitorii, așa-numitele punți, unele avînd atribuții ciclice, concret, secțiunea cu acest rol din prima mișcare va reveni în final, printr-o înfățișare ce nu comportă dubii, și nu doar o singură dată. În acest fel, G. Enescu ridică însemnătatea acestei teme, conferindu-i rang, considerație în angrenajul ciclic.

Dialectica retoricii acestui *Cvartet* pare să legitimeze principiul antitezei sferei diatonice și sferei cromatice, ceea ce poate antrena și jocul enarmoniei. Finalul, ca regulă, este îmbogățit sau subminat prin traiecte modal-cromatice. Raportul sferelor are tîlc, la începutul părților se plasează teme cu profil diatonic sau cu preponderent profil diatonic, vădind înrudirea cu emblema pivot: avem în vedere părțile a doua, a treia și a patra. Apoi, acestor intrade, liant variațional, li se atribuie și rolul principal, inventînd în fiecare parte, deci în jurul fiecăreia o

Scanned with OKEN Scanner

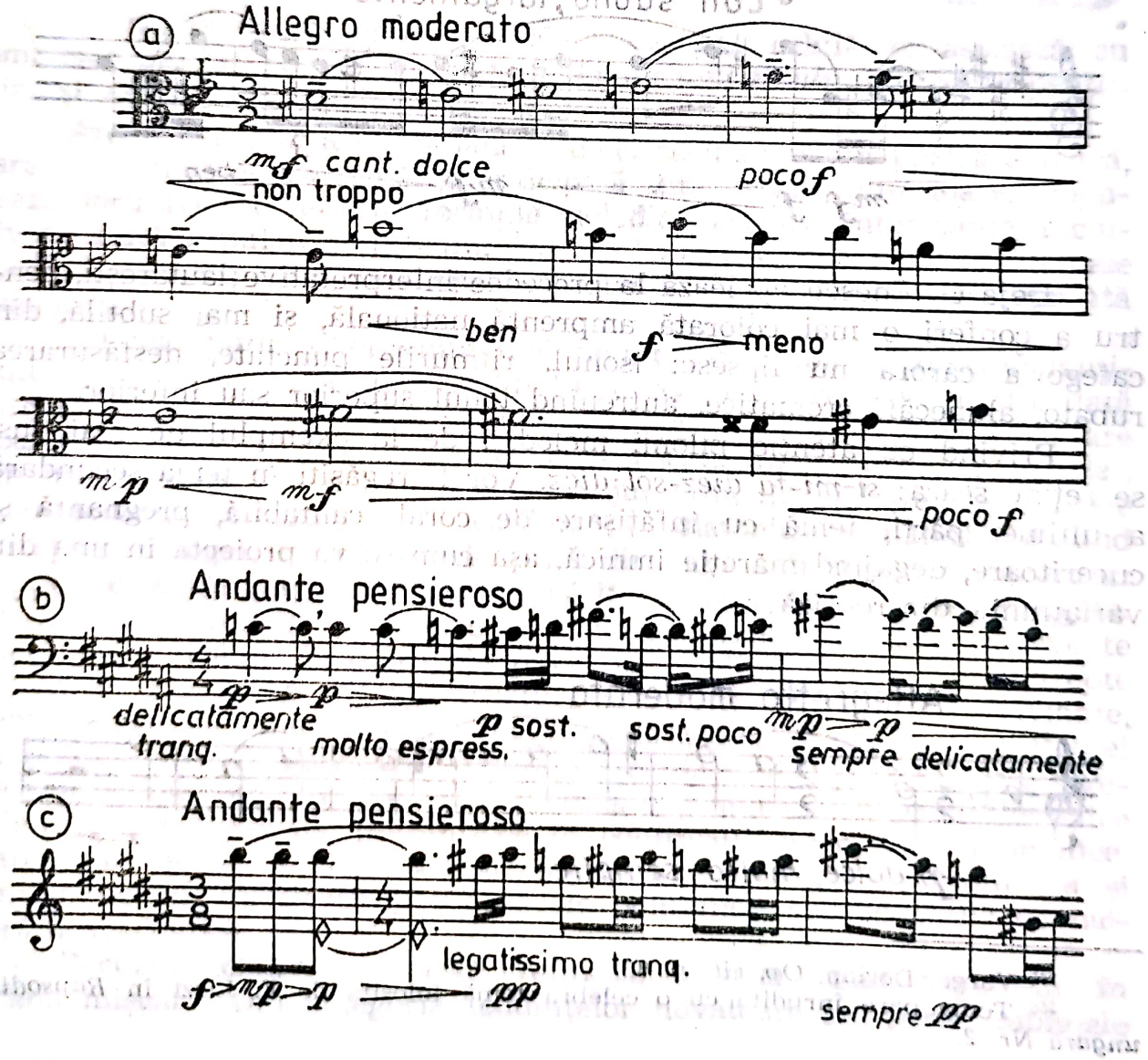
nouă constelație, alcătuită din mai multe teme, de obicei, încă trei, ceea ce complică enorm demersul stabilirii cu exactitate a tiparului constructiv. Fiind în joc polimelodii, pentru determinarea axelor se pot grupa motivele în sfere, vectorul cromatic este caracteristic celorlalte teme, oferind premisa contrastului. Reținînd în exemplul ce urmează, chipul temelor intrade ale părților III și IV, se observă nu numai personalitatea fiecăreia, dar și comuniunea unor rapeluri, derivînd din structura temei matcă a primei mișcări. Desigur, exemplificăm începuturile, doar primele elemente, ceea ce înseamnă că înfățișarea lor apare mult mai bogată. În mod deosebit, se reține desenul ultimei fraze a temei părții a treia, care anticipează și determină o formulă îndrăgită de G. Enescu, reapărînd și în tragedia lirică *Oedip:*



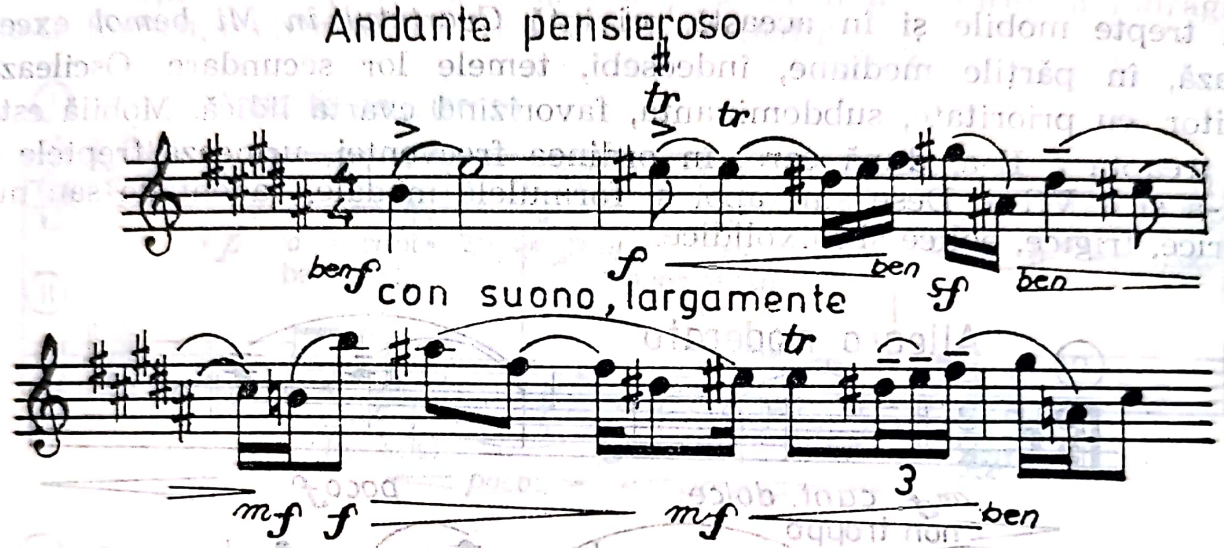
Premodele tematice se află în stilul acestui *Cvartet* și pentru alte partituri enesciene de mai tîrziu, inclusiv pentru *Sonata Nr. 3 pentru pian și vioară, Op. 25.*

Încadrat în tonalitatea mi minor, al doilea grup secundar afirmă la început tot un desen diatonic, pentru ca, din a doua frază, să gliseze spre cromatic. Se reține arcada suitoare-coborîtoare (terța mare-cvarta perfectă și terța mare în dublu sens). Expresia este dramatică prin interpunerea cromatică.

Generozitatea spectrului cromatic derivă din apelarea la moduri cu trepte mobile și în această privință *Cvartetul în Mi bemol* excelează, în părțile mediane, îndeosebi, temele lor secundare. Oscilează suitor, cu prioritate, subdominanta, favorizînd cvarta lidică. Mobilă este și treapta a II-a, după care, în ordinea frecvenței, urmează treptele a VI-a și a VII-a. Dese sînt apoi și formulele modale, cadențiale sau nu, dorice, frigice, eolice și mixolidice.

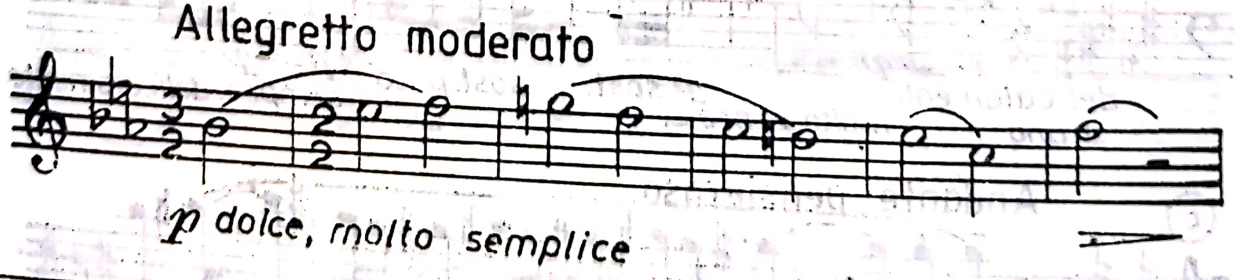


În mișcarea a treia se întîlnesc și moduri cu aspect pentatonic[365]. De la folosirea unor asemenea elemente modale, scări fluctuante, moduri tipice pentru muzica populară românească și pînă la detectarea unor figuri cu trimiteri folclorice nu este o distanță prea mare. Într-adevăr, în partea a doua se identifică cea mai clară temă, croită după modelul muzicii populare lăutărești[366], evident, este în discuție numai incipitul ei. Această idee acționează asupra obținerii construcției de sonată, căci în expoziție apare în Fa diez major, în timp ce, în reexpoziție, în Si major:



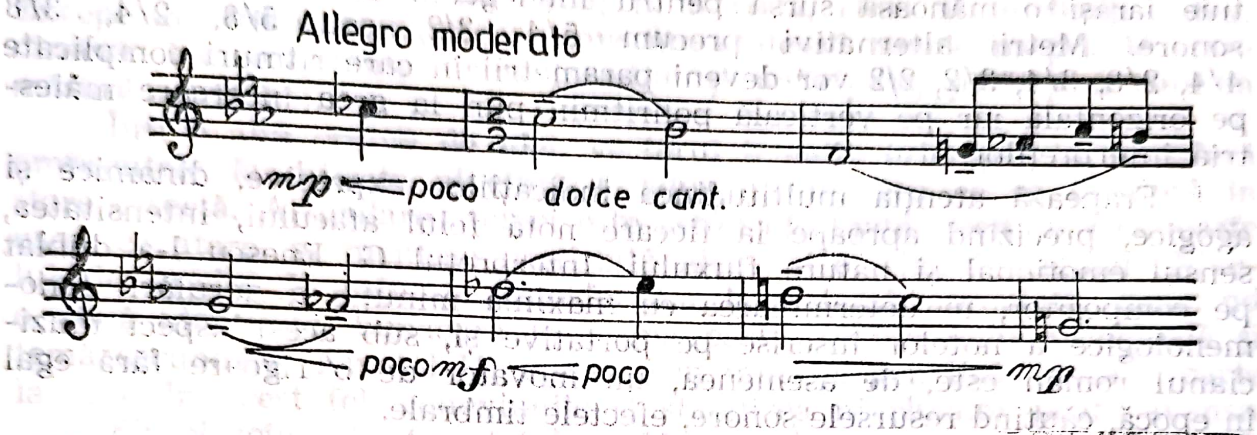
Deja G. Enescu apelează la procedee interpretative lăutărești, pentru a conferi o mai colorată amprentă națională, și mai subtilă, din categoria cărora nu lipsesc: isonul, ritmurile punctate, desfășurarea rubato, alunecări cromatice, antrenînd tonul superior sau inferior.

Privind cu atenție pilonii melodici de la exemplul de mai sus, se reține scara: *si-mi-fa diez-sol diez*. Vor fi regăsiți în tema secundară a ultimei părți, temă cu înfățișare de coral, cantabilă, pregnantă și cuceritoare, degajînd măreție imnică, așa cum se va proiecta în una din variațiunile din repriză:



[365] Varga, Dorian. *Op. cit.*, p. 82.
[366] Tema pare înrudită cu o celebră temă folosită de F. Liszt în *Rapsodia ungară Nr. 2.*

Pregătirea clamării ei se face cu mult anterior. Elementele sale, respectiv intervalul de cvartă, există încă din prima secțiune, obsesiv implantat în chiar efigia tematică principală. Succesiuni de cvarte apar în tema punții părții a treia. Și în ideea secundară a mișcării a doua își punctase prezența. Recurent se depistează și în formula principală a finalului:



În perspectiva creației enesciene, această celulă se asociază cu emblema pe care se edifică imaginea *Lăutarului satului* din *Suita* pentru pian și vioară, *Impresii din copilărie*.

Arcada de cvartă cadențială a temei secundare din partea a patra, iarăși e minuțios pregătită și anticipată din stadiile anterioare. Populează portativele o serie de formule melodice, ritmice, interesante, inclusiv de alură populară, bunăoară, cea din fraza a treia a temei principale (Nr. 62, ms. 13), care va migra și în tema secundară, avînd amprentă folclorică.

Nu mai puțin interesantă este tehnica variațională aplicată motivului prim al temei secundare din final, readus mereu, de fiecare dată într-alt fel, modificîndu-i-se nu numai desenul dar și contextul în care apare. De altfel, limbajul enescian avansează mult în acest *Cvartet*, din orișice unghi ar fi analizat. Limbajul armonic vădește flexibilitate tono-modală, aflîndu-se la confluența diatonico-cromatică, etalînd un spectru bogat, toate treptele fiind din plin antrenate prin acorduri de cvarte, sexte napolitane, none mărite, micșorate, cu note adăugate. Nu lipsesc acordurile pe cvarte și nici succesiunile paralele. Frecvente apar notele străine de acord, de pasaj, ca și alterările diferitelor trepte armonice. Mereu se găsesc structuri octaviante dar și nonoctaviante, pentacordice de diverse stări, game hexatonale, emanciparea tritoniei ca și structuri de alură mai liberă, scări de nouă sunete, de unsprezece, mai frecvent. Adeseori se reperează suprapuneri de game diatonice orientate într-un sens, în timp ce în contrariul, apar game cromatice. Labilitatea tonală e, de asemenea, prezentă pe scurte porțiuni ca și politonalismul. Excelează și procedeele polifonice, superpozițiile de factură neacademică.

Recuzita clasică nu este refulată, dovadă fiind fugato-ul în prima mișcare. Din categoria tendințelor novatoare fac parte dublajele

și efectele speciale realizate pe cale eterofonică, dispersarea conductului melodic, valorificarea spectrului armonicelor.

Aspecte stilistice inedite se obțin prin contrapunerea oferită de balansul dintre rubato și giusto, revărsarea doinită și baladescă a unor teme învecinate, cu desfășurări izoritmice, cu omogenă distribuire a accentelor. Simetria și, mai ales, asimetria frazelor, a secțiunilor, constituie iarăși o mănoasă sursă pentru înțelegerea diversificării aliajelor sonore. Metrii alternativi precum 5/4, 3/2, sau 5/8, 2/4, 3/8 4/4, 2/8, 3/4, 3/2, 2/2 vor deveni parametrii în care ritmuri complicate pe orizontală iar pe verticală poliritmii, pun la grea încercare măiestria interpreților.

Frapează atenția multitudinea indicațiilor expresive, dinamice și agogice, precizînd aproape la fiecare notă felul atacului, intensitatea, sensul emoțional și natura fluxului. Interpretul G. Enescu l-a dublat pe compozitor, în determinarea cu maximă minuție a derulării fenomenologice a notelor înscrise pe portative și, sub acest aspect muzicianul român este, de asemenea, un inovator de o rigoare fără egal în epocă, căutînd resursele sonore, efectele timbrale.

Pe fundalul modalităților acreditate, cu arcuș, staccato, sul ponticello, tremolo, glissandi, triluri, flageolete, pizzicato, spiccato, G. Enescu înglobează în arsenalul tehnic: „sur la touche", „sotto voce", „flautato", „quasi timpani", „mormorando". Termeni ca „ben f. marcatissimo", „ben f. pesante", „ben f. stridenti", „sciolto", „furioso", „strepitoso", pînă la „quasi niente". Aparent, multitudinea indicațiilor pare să conducă la o degajată execuție, în realitate, încadrarea în parametrii solicitați echivalează cu o nemaiîntîlnită rigoare.

Factorul coagulant al demersului muzical care nu se bazează pe teme opuse ci pe teme complementare rămîne motivul, care fiind gîndit în multiple ipostazieri variaționale se poate ordona numai într-o clară structură arhitecturală. George Enescu este un maestru și al organizării discursului, al fuzionării principiilor coagulante, al determinării funcțiunilor și proiectării tensiunii în arcade, a căror convergență vizează climaxul părților și chiar al întregului.

Prima parte, *Allegro moderato*, este concepută ca o formă de sonată; a doua, *Andante pensieroso*, ca lied-sonată; a treia, *Allegretto scherzando, non troppo vivace*, rondo-sonată și, a patra, cea mai amplă, *Allegretto moderato*, sonată, mai liberă însă, căci compozitorul recurge la reminiscențe tematice din toate mișcările precedente. Prezența acestora complică enorm sarcina determinării tipului de construcție muzicală preconizată. De ce? Pentru o serie de motive.

Principalul, dramaturgia, concepția, e axată pe gîndirea politematică, însă articularea sa implică factorul ciclic. Așa se face că temele principale, cu prioritate, cea cu care se debutează, conține in nuce chintesența muzicii, celulele pivot ce se infiltrează pretutindeni. La rîndul ei, tema secundară a primei părți își întinde tentaculele motivice în celelalte mișcări. Mai mult, și tema punții poartă încărcătură cinetică.

Și în *Cvartetul de coarde Nr. 1*, travaliul acționează în cel puțin două feluri: direct, printr-o temă ce se transferă finalului și, indirect, genele tematice fiind împrumutate celorlalte teme ale părților, printr-o savantă tehnică variațională. Pînă aici nimic nou, comparativ cu partiturile anterioare. Inedită apare multiplicarea, deci, intensificarea rețelei ciclice, printr-un număr mai mare de teme. Astfel, în prima parte acționează trei; în a doua, cinci; în a treia, cinci și în final, patru. Exceptînd ultima parte, fiecare mișcare etalează temele proprii în stare directă. Indirect, temele sînt înrudite și anticipate, pînă și în ultima măsură a mișcării.

Într-o altă ordine de idei, vectorul tematic principal își transferă amprentele la diferite niveluri. Gradul I este ceea ce se prezintă în stare directă. Articularea temei este astfel efectuată, încît se recunoaște ușor, ca atare, se menține neștirbită identitatea, chipul originar. Nivelul de gradul II privește transferarea la o temă apropiată, generînd o nouă identitate, bunăoară în prima parte, relația temă principală și temă secundară. Nivelul III apare, prin mutația genetică, de la o parte la alta. În acest fel, conexiunile și stabilirea nivelurilor poate avansa.

Simplificînd, în *Cvartetul în Mi bemol major* se impun doi vectori tematici, ambii enunțați în prima mișcare: principal și secundar, ideile de forță cinetică se confruntă și completează în angrenajul formei de sonată. Acestea își vor extinde raza de influență asupra întregului opus, cea mai puternică fiind, totuși, gravitația temei principale, regăsită în toate celelalte principale din fiecare parte. Mai există ceva, G. Enescu conduce astfel procesul închegării și deghizării tematice, încît se parcurge traseul de la cunoscut la necunoscut și, în final, se redobîndește chipul inițial, poate nu în chiar toate amănuntele tiparului său.

O posibilă schemă a formei acestui *Cvartet*, precizăm, o schemă, oferim mai jos, punctînd numai linia parcursă de teme, atribuindu-le litere, exceptînd temele punților pentru care recurgem la litera P, cu cifra părții sale. Dat fiind că numerotăm cu litere (teme), nu mai specificăm și planul tonal care, pe ansamblul părților, este: Mi bemol — Si — Mi bemol — Mi bemol.

I

$AP_1AB_1B_2A$ $AABABP_1B$ B_1B_2ABA $C_1C_2P_2D_1D_2$

5

Exp. Dezv. Repr.

II

$C_1C_2D_2C_1P_2$ $D_1P_2D_2D_1P_2$

A B A

III

$E_1E_2P_3F$ EFEFE

A B A B ABA

IV

$G_1G_2P_4HGP_1P_1GHHHHHH$ $BGG_1G_1G_1P_4GHHG$ H EF HHP_2ED_2H A $HHHGP_1HG_1HG_1P$

Expoziție Dezv. Reprizã Coda

Existînd în final elementele temei principale, se poate susține construcția pe întreg ansamblul ca metasonată, de alură complexă, la realizarea căreia concură principiul variațional. *Cvartetul Op. 22, Nr. 1*, nu se lasă ușor cucerit, înțelegerea sa reprezintă o probă de perseverență. Scriitura sa bogată și caracterul pluritematic necesită repetate audieri pentru a-l înțelege și iubi.

„Perfectă realizare muzicală" cum califica A. Alessandrescu acest *Cvartet*, este o contribuție insolită la proiectarea universală a muzicii noastre instrumentale, fără îndoială cea mai impunătoare partitură de pînă atunci. Nu întîmplător, un muzician exigent și ponderat cu aprecierile ca Alfred Alessandrescu, scria: „Muzică generoasă, de o fermecătoare intimitate, de o profundă inspirație, de o varietate ritmică extraordinară, sonorități noi de cvartet"[367].

[367] Alessandrescu, Alfred. *La semaine musicale... Le Quatuor en mi bémol.* În: *L'Indépendance Roumaine*, art. cit.

CUPRINS

CREAȚIA SIMFONICĂ 5

Preliminarii 5

George Enescu. Creația simfonică 7

Poema Română, Op. 1 7

Pastorala-Fantezie 27

Fantezia pentru pian și orchestră 28

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, Op. 8 31

Rapsodia Română Nr. 1, Op. 11 39

Rapsodia Română Nr. 2, Op. 11 52

Intermezzi, Op. 12 61

Suita Nr. 1 pentru orchestră, Op. 9 63

Suita Castelană 76

Suita Nr. 2 pentru orchestră, Op. 20 77

Simfonia Nr. 1, Op. 13 87

Simfonia Nr. 2, Op. 17 99

Simfonia Nr. 3, Op. 21 117

Compozitorii precursori. Noi creații simfonice 132

Eduard Caudella 135

Uvertura Moldova 136

Concertele pentru vioară și orchestră 139

Constantin Dimitrescu 142

Uvertura pentru orchestră mare 142

Alfonso Castaldi. Programatismul simfonic 143

Tarantella 145

Fagul Roșu 146

Ziua 147

Thalassa 149

Marsyas 150

Idila — Impresii românești 156

Simfonia Nr. 1 158

I. N. Otescu. Reflexe impresioniste și naționale 159

Uvertura 159

Scanned with OKEN Scanner

Seară de toamnă 161
Seară de primăvară 162
Umbre jucîndu-se în amurg 163
La temple de Gnide 165
Legenda Trandafirului roșu 166
Narcis 168
Vrăjile Armidei 171
Din bătrîni 172
Impresiuni de iarnă 180
Alfred Alessandrescu. Creația simfonică 184
Amurg de toamnă 185
Didona 187
Fantezia Română 192
Acteon 199
Stan Golestan. Creația orchestrală 211
Dîmbovița 212
Simfonia în sol minor 213
Rapsodia Română 214
Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră 218
Mihail Jora 219
Suita pentru orchestră 219
Povești Indică 222
Uverturi și piese orchestrale 228
A. Bena — Uvertura Națională 228
Al. I. Zirra — Uvertura Română 229
T. Brediceanu — Rîndunica 230
I. V. Borgovan — În livadă 231
G. Enacovici — Intermezzo 232
F. Lazăr — Preludiu pentru orchestră 233
I. Perlea — Două schițe simfonice 233
Poemul simfonic 234
M. Andreescu — Visătorul de vise, Mircea și Baiazid 235
R. Cremer — Empedocle și La Soeur gardienne 236
C. Georgescu — Poem simfonic 238
Rapsodia și Suita orchestrală 239
Th. Fuchs — Rapsodiile Române 239
C. Castrișanu — Rapsodia Română 241
M. Mărgăritescu — Rapsodia Română 242
G. Fotino — Rapsodia Română 243
U. Pessione — Suita romantică 247
P. Richter — Suitele pentru orchestră 247
I. Paschill — Werther, Suită simfonică 249
Creații concertante 252
Th. Fuchs — Concert pentru vioară si orchestră 252
P. Richter — Fantezia concertantă 254
Concert pentru pian și orchestră 255
D. Cuclin — Concerte 257
C. C. Nottara — Poeme concertante 258
G. Enacovici — Poem concertant pentru vioară și orchestră 259
Simfonia 261
P. Richter — Simfoniile Nr. 1 și Nr. 2 262
I. Bohociu — Simfonia Romantică 264
G. Galinescu — Simfonia Nr. 1 268
Th. Fuchs — Simfonia Nr. 1 269
A. Catargi — Simfonia în do diez minor 272
D. Cuclin — Simfonia Nr. 1 277

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA DE CAMERĂ 291
Creaţia pianistică 293
Iacob Mureşianu — Creaţia pentru pian 295
Fantezia Românească de concert 295
Scherzo pentru pian 298
Impromptu-urile 298
Capriciile pentru pian 302
Miniatura pianistică 306
G. Stephănescu 306
C. Dimitrescu 307
Ed. Caudella 307
M. Cohen-Linariu 308
M. Mărgăritescu 309
E. Mezzetti 309
A. Sequens 310
Alţi compozitori 310
I. Scarlatescu 310
Poeme Româneşti 312
Şase schiţe simfonice 313
G. Cosmovici 316
M. Burada 316
Esmeralda Athanasiu-Gardeev 317
Th. Fuchs 318
A. Alessandrescu 319
D. Cuclin 320
C. Brăiloiu 320
Cinci rondeluri 321
G. Enacovici — Paysage 323
C. C. Nottara. M. Negrea. Th. Rogalski 324
Melodii populare prelucrate pentru pian 324
G. Şorban — Piese lirice şi Jocuri româneşti 325
Alţi compozitori prelucrători 327
T. Brediceanu — Jocuri populare româneşti 327
Creaţii pianistice axate pe folclorul românesc datorate unor muzicieni străini 336
F. Spindler 336
L. Bitrou 337
F. Lorenz 337
R. Schaab 339
K. Chovan 340
B. Bártok 340
Melodie populară românească 342
Dansuri populare româneşti 344
Colinde româneşti 347
Sonatină pentru pian 350
Două jocuri româneşti 352
Dans sătesc 354
A. Larese — Rapsodii Române 355
Potpuriuri şi rapsodii pentru pian 355
Ed. Caudella 356
Amintiri din Carpaţi 357
J. Jacobits 358
L. Ferlendis. K. R. Karasz 358
A.L. Ivella. I. Paschill 359
G. Cosmovici 359
V. Casanova 359
D. St. Christide 359
G. N. Ochialbi. Gh. Dinicu 361

Scanned with OKEN Scanner

T. T. Burada — Rapsodia Unirea Românilor 361
Th. Fuchs — Rapsodii Române 361
Sonata pentru pian 365
M. Cohen-Linariu 366
D. Cuclin 368
I. Harșia 369
F. Lazăr 370
G. Enacovici 370
Th. Rogalski 373
George Enescu. Neoclasicism și modernitate în creația pentru pian 373
Preludiu în fa diez minor 376
Scherzo 377
Barcarolla 379
La Fileuse 379
Preludiu și Fuga 381
Nocturna 383
Suita pentru pian la 4 mîini 390
Variațiuni, Op. 5 394
Suita pentru pian 397
Suita Nr. 1, Op. 3 397
Suita Nr. 2, Op. 10 399
Suita Nr. 3, Op. 18 412
Creația camerală pentru vioară și pian 433
Miniatura. I. Scarlatescu 434
Bagatela 435
G. Ștephănescu — Idila 437
I. Bohociu — Aria 438
D. Cuclin — Perpetuum mobile 439
Th. Fuchs — Serenada 439
A. Alessandrescu — Adagio 440
C. C. Nottara — Siciliana 440
Grigoraș Dinicu — Hora Staccato 441
Potpuriuri, fantezii. rapsodii pentru vioară și pian 442
Eduard Caudella — Fanteziile 442
R. Sahla — Rapsodia Română 445
Suita pentru vioară și pian 446
M. Jora — Suita mică 446
D. Cuclin — Suita pentru vioară solo 446
I. Scarlatescu — Sfîrșit de April 449
Sonata pentru vioară și pian 450
George Enescu 450
Sonata Nr. 1, Op. 2 451
Sonata nr. 2. Op. 6 455
Impromptu concertant 467
Stan Golestan — Sonata în Mi bemol major 468
A. Alessandrescu 473
I. Scarlatescu 474
C. C. Nottara 476
F. Lazăr 477
George Enescu — Sonata pentru violoncel și pian Nr. 1, Op. 26 478
Compoziții destinate ansamblurilor instrumentale 482
C. Dimitrescu 482
I. N. Otescu — Elegie Română 483
G. Enescu — Creații miniaturale 484
Trio instrumental 486
Cvartetul de coarde 487
Eduard Caudella — Cvintetul cu pian 488

Th. Fuchs — Cvartete cu pian 490
George Enescu. De la Octuor la Cvartet 491
Octuor, Op. 7 491
Dixtuor, Op. 14 505
Cvartetul cu pian Nr. 1, Op. 16 511
Trio în la minor 518
Cvartetul de coarde Nr. 1, Op. 22 522
Indice de nume și creații 535

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
IANCA STAICOVICI

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 19.10.1988 Coli de tipar: 34,75
Planșe: 1

Tiparul executat sub comanda nr. 017225 la I. P. Sibiu
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner